154

L'ART SACRÉ

#16

Raphaël.

Volume appartenant à la
BIBLIOTHÈ[illegible]
A re[illegible] Déroulède
BO[illegible] (Seine)

REVUE MENSUELLE

FÉVRIER 1937 LE N° : 3 Francs

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

Fondateurs : G. MOLLARD. J. PICHARD. L. SALAVIN.

Directeurs :
P. COUTURIER, O.P. ; P. RÉGAMEY, O.P.

Rédacteur en chef :
J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, PARIS (VII^e^)

Téléphone : Inv. 23-86 Chèques Postaux Paris 14.36.36

ABONNEMENTS

France-Belgique, 1 an : **25 fr.** - Etranger : **35 fr.**

La correspondance doit être adressée impersonnellement à M. le Directeur de l'Art Sacré,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, PARIS (VII^e^)

COMITE DE REDACTION

MM.

Joseph AGEORGES, Secrétaire général du Bureau International de la Presse Catholique ; Chanoine Arnaud d'AGNEL ; Marcel AUBERT, Membre de l'Institut, Conservateur au Musée du Louvre ; R. P. AVRIL, O. P. ; BARILLET, Peintre-Verrier ; Abbé BAUFINE, P.S.S., Supérieur du Séminaire des Carmes ; Dom BELLOT, O.S.B., architecte ; Maurice BRILLANT ; René CERISIER ; Abbé CHAGNY, Président de la Société Littéraire, Historique et Archéologique de Lyon ; Henri CHARLIER, statuaire ; Alexandre CINGRIA, Président de la Société Saint-Luc, à Genève ; Paul CLAUDEL ; Jacques COPEAU.

Maurice DENIS, Membre de l'Institut ; Paul DESCHAMPS, Conservateur du Musée National de Sculpture Comparée ; George DESVALLIÈRES, Membre de l'Institut ; R. P. DONCŒUR, S.J. ; Albert DUBOS, sculpteur ; Jacques DUPONT, Attaché au Musée du Louvre ; P.-L. FLOUQUET, artiste peintre ; Henri FOCILLON, Professeur à la Sorbonne ; Amédée GASTOUÉ, Professeur à l'Ecole César-Franck ; Henri GHÉON ; Louis GILLET, de l'Académie Française ; Révérendissime P. GILLET, Maître-Général des Prêcheurs ; Abbé GIROD DE L'AIN ; Georges GOYAU, de l'Académie Française.

HÉBERT-STEVENS, peintre-verrier ; Henri HÉRAUT ; Max INGRAND, peintre-verrier ; Paul JAMOT, Membre de l'Institut ; R. P. JEAN DE DIEU, Directeur des Etudes Franciscaines ; Chanoine LABOURT ; Robert LALLEMANT, architecte décorateur ; Abbé Robert LESAGE, Cérémoniaire de S. E. le Cardinal de Paris ; R. P. LHANDE, S.J. ; Bernard LOTH, Maître de Chapelle à Saint-Etienne-du-Mont ; Mgr LOTTHÉ ; R. P. LOUIS DE LA TRINITÉ, O.C.D. ; MALLET-STEVENS, architecte ; J. et J. MARTEL, sculpteurs ; Dom MARTIN, O.S.B., Directeur des Ateliers de la Croix-Latine ; Comte de MIRAMON FITZ-JAMES, Président de la Société des Amis de l'Orgue.

PINGUSSON, architecte ; Jean PUIFORCAT, orfèvre ; RAUGEL, Maître de Chapelle de Saint-Honoré d'Eylau ; R. P. de REVIERS de MAUNY, S.J., Organisateur du Pavillon Catholique à l'Exposition Internationale de Paris ; S. E. Mgr RIVIÈRE, Evêque de Monaco ; R. P. ROGUET, O.P. ; Louis ROUART ; Dom Maur SABLAYROLLES, O.S.B. ; SAMSON, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Dijon ; R. P. SERTILLANGES, O.P., Membre de l'Institut ; Paul TOURNON, architecte en chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux ; Chanoine TOUZÉ, Directeur de l'Œuvre des Paroisses Nouvelles ; Jean de VALOIS, Professeur à l'Ecole César-Franck ; André VÉRA ; Paul VITRY, Conservateur au Musée du Louvre.

Sommaire

2^e^ Année N° 16

MAURICE DENIS. — **RAPHAEL** 35

JOSEPH PICHARD. — **L'ÉVANGILE DE JEAN BERNARD** 42

UN COMPAGNON. — **ET POURQUOI PAS DANS TOUTE LA CHRÉTIENTÉ ?** 45

Enquête sur les Maîtrises d'Enfants. — DIJON, par Bernard LOTH, **Maître de Chapelle à Saint-Etienne-du-Mont** 49

CHRONIQUES.

A propos de Sisley, par le P. Couturier, O.P. 53

Art ancien : L'œuvre de M. Engerand, par Joseph Pichard. — **Le Musée de l'Eglise Sainte-Elisabeth,** par René Brimo 54

Les Expositions, par Yves Sjöberg 58

Publications récentes : Sur Rubens — Sur le baroque américain, par Michel Florisoone. — **Revues françaises** 60

Raphaël. - Détail de « la Messe de Bolsène ».
...« Les porteurs agenouillés sont des morceaux de peinture admirables, d'un réalisme qui fait penser tantôt à Vélasquez et tantôt à Manet... »

Raphaël

Quand on comprend Raphaël, quand on l'aime, on se ent en présence d'un des plus grands génies de l'humanité. Cette perfection olympienne, et cependant infiniment variée, ensible, humaine, ne laisse pas de nous émouvoir comme un hant divinement inspiré.

En 1507, Jules II, ayant distribué les grands travaux, donné à Bramante la construction de Saint-Pierre et à Michel-Ange la décoration de la Sixtine, se décida à quitter les appartements d'Alexandre VI, qu'il traitait de « marane, juif et circoncis ». Il chargea Bramante d'aménager et de décorer les *Camerae Superiores*, celles de Nicolas V. Les fresques de Bonfigli, du Castagno, de Piero della Francesca étaient démodées. Bramante engagea Pérugin, Sodoma, Baldassare Peruzzi, et ce Lorenzo Lotto dont on a vu avec surprise à l'exposition de l'Art italien un retable de *Sainte Lucie* d'une inspiration si moderne.. On n'est pas d'accord sur ce qu'il existait de leurs

Raphaël. - Détail de « la Messe de Bolsène ».

Raphaël. - La Dispute du Saint Sacrement. Un des groupes de Docteurs, aux « gestes mi-hiératiques, mi-ostentatoires... Le réel et le style se confondent ».

resques avant 1509. A cette date se produisit un coup de théâ-re. Tous ces peintres furent brusquement licenciés, et la déco-ation des Chambres fut confiée à un jeune homme presque nconnu, élève de Pérugin et compatriote de Bramante, Ra-haël d'Urbin.

J'ai dit: inconnu. Il l'était comme fresquiste, ayant produit eu d'œuvres murales. Mais ses Madones, de caractère ombrien, vaient déjà le succès qu'elles ont encore. Il avait peint le *onge du Chevalier*, le petit *Saint Michel* du Louvre, *la Belle ardinière* et la *Déposition* de la Villa Borghèse. C'était déjà n peintre de grand style, prédisposé par le milieu urbinate, elui du *Cortegiano* de Baldassar Castiglione, à entreprendre e vastes compositions idéologiques, et dont les premiers carac-ères étaient le culte de l'intelligence et l'attrait de l'humanisme.

Le *Cortegiano*, ou *Dialogue du Courtisan*, est l'image de a société choisie qui vivait à la cour du duc Frédéric de Monte-letro, duc d'Urbin, de sa femme Battista Sforza et de leur fils Guidobaldo: dialogue platonicien, qui finit par traiter, comme *e Banquet*, de l'amour et de l'amour idéal, et qui prétend que : la Beauté, c'est le trophée de la victoire de l'âme ». Nous vons d'autres échos de la cour d'Urbin. Les noms de peintres omme Piero della Francesca, Uccello, Melozzo da Forli, disent ssez quel goût y régnait. Fra Luca Pacioli, auteur de *la Divine roportion*, y apportait sa science et ses théories. Et Giovanni anti, le père de Raphaël, devait faire admirer à son fils la beauté classique du Palais Ducal, qu'avait construit le grand Battista Alberti.

En outre, il avait appris auprès de Timoteo Viti, élève de Francia; à Florence, il avait rencontré fra Bartholommeo, dominicain, converti par Savonarole et qui lui avait transmis la leçon du Vinci: la souplesse du modelé et l'onction voluptueuse. Il était donc bien armé pour dessiner et peindre. Enfin il avait en lui-même un goût véritablement prodigieux pour la beauté; il aimait la beauté des formes, des visages, des groupements, de la composition. C'était un don essentiel de son classicisme, l'innovation esthétique qu'il a introduite dans l'art de son temps et à laquelle son nom reste attaché, le culte de la beauté formelle. Ses premiers portraits, ses premières Madones, montrent la précision de son dessin, l'élégance de son trait, la grâce de ses courbes. Je vois qu'il s'efforce de rendre la vérité constructive, l'accent individuel, et aussi la poésie de ses modèles. Il a déjà un type féminin de prédilection, celui de la *Madone* de Chantilly, de la *Belle Jardinière*, des innombrables croquis des collections de Vienne, de Londres ou de Paris, du petit carnet de Venise. C'est une jeune femme grasse avec un enfant potelé, type qui n'est pas fréquent en Toscane et en Ombrie.

Il trouve à Rome des modèles d'une savoureuse plénitude, au moment même où sa conception de l'art devient plus généreuse, plus nourrie de l'antique. Il était prédestiné à cet élar-

gissement de la forme qu'on attribue généralement à l'influence de Michel-Ange, au canon surhumain des nus du plafond de la Sixtine.

D'abord gracieuse et féminine, l'inspiration de Raphaël se virilise à Rome. Mais il continue d'associer spontanément cette euphorie, cet optimisme esthétique, à la vision directe de la nature. On le voit dans ses portraits. La ressemblance en est certaine; ils sont criants de vérité, et toujours beaux, quels que soient la laideur, la bouffissure ou le strabisme de tel illustre personnage qu'il avait à portraiturer.

Les tapisseries abondent en figures réalistes, comme le mendiant qui porte un petit tonneau, parmi les estropiés du Temple. C'est dans cette dernière série que le dessin de Raphaël est le plus accentué, presque caricatural, chaque laideur toujours heureusement harmonisée dans la beauté de l'ensemble. Les grues qu'il a placées au premier plan de la *Pêche miraculeuse* ou le pissenlit si soigneusement dessiné avec tant de pauvres herbes, dans le même endroit, sont comme l'affirmation qu'il veut tout ennoblir.

Voici donc ce que ses imitateurs n'ont pas su lui prendre: le caractère de vérité individuelle, traduit avec le même scrupule que par Ingres ou Degas, et transposé spontanément en beauté.

Une autre conquête réaliste qu'il a faite à Rome, c'est la science des groupes, l'agencement des masses. Il semble les avoir vues sur les places de la Ville Eternelle, à l'heure où les ombres s'allongent, où le crépuscule explique et autorise les jeux du clair-obscur. Raphaël a dû dessiner dans la rue, saisir les mouvements, noter des ensembles animés. Cela est visible dans *la Dispute du Saint-Sacrement,* plus encore que dans *l'Ecole d'Athènes,* d'esprit plus « architectural » et peut-être inspirée de Bramante.

M. Coppier a cherché à pénétrer ce qu'il appelle *l'Enigme de la Signature;* il a relevé sur un manteau, dans *l'Ecole d'Athènes,* les initiales de Sodoma, et tiré des conclusions de l'examen des photographies. Il a affirmé que Raphaël avait conservé comme collaborateur Sodoma, l'ancien chef de l'entreprise, et que celui-ci s'était représenté à dessein devant Raphaël et le cachant un peu, dans le coin droit de la fresque. Il concluait que Sodoma était le principal auteur de *l'Ecole d'Athènes,* du *Parnasse* et du *Soffitto,* laissant d'ailleurs à Raphaël toute *la Dispute du Saint-Sacrement* et, dans *l'Ecole d'Athènes,* quelques morceaux admirables.

Ce n'est pas le lieu de discuter le travail passionnant de M. Coppier, dont je suis loin d'accepter toutes les conclusions. Il reste que la collaboration de Sodoma, sous la haute direction de Bramante, est vraisemblable. Mais je retiens que les parties de l'œuvre dont le caractère est spécifiquement religieux ne sont pas contestées. C'est bien Raphaël qui a composé la grande symphonie eucharistique, résumé tout le dogme chrétien, et traduit avec force, avec clarté, par des moyens de peintre, l'enseignement essentiel de l'Eglise. Aucune négligence, aucune faiblesse: chaque figure, chaque tête est un chef-d'œuvre; le réel et le style se confondent. Tout est visuel, jamais abstrait; cette composition symétrique et rigoureuse a l'aisance et la fraîcheur d'une improvisation. La couleur même en est délicieuse, embellie par la patine du temps; elle complète le plaisir des yeux et prépare la pleine satisfaction de l'esprit.

Il me paraît difficile de résister au charme de Raphaël. On n'y échappe que si l'on apporte avec soi un préjugé contre la perfection classique et si l'on est décidé d'avance à opposer à cette beauté régulière la grâce acide des primitifs. Il faut éviter aussi de s'absorber dans la lecture d'un guide qui ne fait que rééditer le programme de Freda ou de Bibbiena; c'est glisser dans un domaine d'accès facile, celui du sujet écrit, alors qu'il faut atteindre l'autre, celui du sujet pensé et peint.

Enfin, sans encourager aucun pédantisme, je voudrais que l'on s'intéressât aux grandes lignes de la composition, et qu'on pénétrât assez avant dans l'économie d'une ordonnance à première vue banale, mais qui découvre assez vite les plus rares perfections: autour d'un centre qui oppose au cercle divin de l'ostensoir son support ou autel rectangulaire, s'étagent de grandes courbes, celles du ciel régulières, celles de la terre plus complexes; les mêmes oppositions de formes circulaires et d'angles droits se répètent jusque dans les détails des visages ou des gestes; le rythme des mouvements et des attitudes obéit à la même loi, par exemple les gestes mi-hiératiques, mi-ostentatoires des docteurs. Dans toute cette géométrie, rien d'affecté, le naturel recouvrant partout l'appareil théorique. Si cet appareil est pleinement concerté ou s'il est dû pour une grande part au jeu inconscient des facultés du peintre, je ne déciderai pas.

Raphaël. - Dessin du Kensington.

Dans cette chambre de la Signature, l'esthétique de Raphaël avait atteint une perfection qui devait commander l'évolution de l'art universel. Mais ce n'était pas seulement un peintre doué et même possédant les dons les plus opposés, c'était un homme sensible aux influences et aux événements extérieurs. Quelles que fussent les passions de sa vie intime, et amour des femmes dont a dit qu'elles avaient abrégé ses jours, on admire qu'en quelques années il ait pu transformer sa manière, adapter son imagination à des sentiments si divers et qu'il ait tant travaillé!

Le peintre de la *Madone* de Chantilly, de la *Madone* du Grand Duc, au Pitti, de la *Madone* de Foligno, enfin de la Farnésine, va trouver des accents épiques pour raconter par voie d'allusion les événements du règne de Jules II, les vicissitudes de sa politique contre Venise, contre Ferrare, contre Louis XII, contre les cardinaux du Conciliabule de Pise, contre Florence. Alors, son style s'agrandit; Jules II donne les décrétales; Jules II vénère le miracle de Bolsène; Jules II triomphant participe au châtiment d'Héliodore. Léon X prend, il est vrai, sa place dans *l'Attila;* mais Attila, c'est Louis XII. Peinture d'histoire plutôt que religieuse, continuée sous Léon X par *l'Incendie du Borgo,* allusion au salut de Rome procuré par la papauté victorieuse, quinze ans, hélas! avant le sac de Rome par les bandes du connétable de Bourbon.

Dans la salle *d'Héliodore,* Raphaël se surpasse, lorsqu'il peint des portraits. Porteurs debout de la sedia, dans *l'Héliodore chassé,* porteurs agenouillés dans la *Messe de Bolsène,* portrait du pape Jules: ce sont des morceaux de peinture admirables, d'un réalisme qui fait penser tantôt à Vélasquez et tantôt à Manet. La franchise inouïe des figures modelées en pleine lumière, plus par la couleur que par l'ombre, indique le progrès incessant et la curiosité inlassable du peintre dans l'étude de la nature.

« Les tapisseries de Raphaël abondent en figures réalistes, comme le mendiant qui porte un petit tonneau, parmi les estropiés du Temple ».

La *Délivrance de saint Pierre* montre d'autres préoccupations. Raphaël reprend le thème de Piero della Francesca à Arezzo (la *tente de Constantin* éclairée en pleine nuit), c'est-à-dire le conflit des lumières, celle de la lune reflétée sur les armures des soldats endormis, celle des torches, et la lumière surnaturelle du bel ange, vraiment sublime qui entraîne saint Pierre hors de sa prison. Ces curiosités d'éclairage marquent bien le besoin qu'il avait de tout comprendre, de tout peindre et d'innover.

Dans *l'Incendie du Borgo,* puissante tragédie d'un dynamisme nouveau, dont se souviendra Tintoret, et aussi dans *la Bataille d'Ostie,* bien qu'il n'en ait fait que le dessin, on a toujours vu l'influence de Michel-Ange. On venait seulement de découvrir de son échafaudage, en 1511, le plafond de la Sixtine. Et sans doute, il y a dans le groupe de droite, l'homme qui emporte sur ses épaules le vieillard impotent, quelque chose de la discontinuité du dessin anatomique de Michel-Ange. Au contraire, les femmes qui portent, cariatides vivantes, des vases d'eau, montrent cette homogénéité et cette souplesse qui diférencient profondément, entre les deux Anges de l'Art Olympien, l'Ange Raphaël des *Chambres* et l'Ange Michel du *Jugement Dernier.*

Par l'arabesque et par le modelé, Raphaël tend à représenter les volumes comme réalisés par la statuaire. Michel-Ange, au contraire, les conçoit en sculpteur et s'efforce à la technique du fresquiste. Son modelé est plus schématique que réel, tandis que Raphaël imagine en peintre et réalise par la continuité des volumes, ouatés de clair-obscur, des figures sculpturales.

Les porteuses d'eau font la preuve que le sentiment de la nature l'emporte chez lui sur la volonté de style et la véhémence de l'idée. C'est pourquoi Raphaël est toujours statique et, dans les mouvements vifs, toujours modéré, paisible et majestueux. Les exigences du travail d'après le modèle sont ce qui le protège contre les abstractions anatomiques et le dessin de pratique de Michel-Ange. C'est par là qu'il se relie à la tradition de Masaccio et de Piero della Francesca.

La *Transfiguration,* du musée du Vatican, est une de ces œuvres trop célèbres pour être bien comprises, trop parfaites pour nous émouvoir. Son défaut est d'être un morceau de concours, car elle fut peinte pour rivaliser à Narbonne avec une toile de Sébastien del Piombo, élève de Michel-Ange. Raphaël l'a voulue sans défaut, et ses élèves l'ont encore refroidie en la terminant. Elle est le triomphe de son esthétique et, sauf dans la partie supérieure — le Christ transfiguré — la sensibilité de sa nature n'y paraît pas. Cette œuvre magistrale est, hélas! à l'origine de toute une rhétorique, de tout un système

Raphaël. - Détail de « la Messe de Bolsène ».

de gestes réputés nobles, système et rhétorique qui ne seront que trop admirés et pratiqués après lui.

En revanche, les images de la Bible qui ornent les *Loges*, encadrées de grotesques et d'ornements imités de l'antique, ont l'air d'être peintes du bout du pinceau. Que d'inventions charmantes! Quel style! et quel art décoratif!

Le maître savait utiliser ses élèves, faire travailler un Jean d'Udine dans le « grotesque », c'est-à-dire à la manière des peintures antiques trouvées dans les « grottes », et lui imposer son propre goût. Mais je crois qu'il peignait lui-même la *Vierge de Saint Sixte* ou celle de *François Ier*, ses dernières madones, les plus graves, les moins doucereuses.

Le testament de Raphaël, ce sont les cartons de tapisserie, au Kensington Museum. Les grands sujets des Actes des Apôtres ne comportent pas d'allusions aux événements contemporains. Ils ne sont que religieux, et c'est d'après cette série que je me forme une idée de la religion de Raphaël, faite d'un sentiment de l'héroïsme chrétien, de l'épopée chrétienne. Nous sommes loin de la fadeur péruginesque; ces Jupiters quittent l'Olympe pour se mêler aux pauvres hommes et aux pauvres choses de l'Evangile. Voici les boîteux, les estropiés entre les colonnes du Temple; voici le lac bleu, les vrais pêcheurs de Galilée. Ananie succombe, saint Etienne est lapidé. Et les apôtres refusent, avec une majestueuse éloquence, le sacrifice païen.

A la splendeur des tapisseries, je préfère la matière pauvre des cartons du Kensington. Elles me font mieux sentir ce qu'il y a d'austère et de fort dans cette évocation des premiers temps de l'Eglise. Elles me révèlent, avec le fond de réalisme dont son sujet est nourri, la réalité de sa foi. La couleur en est d'une suprême distinction; elle a la douceur d'un crépuscule d'été.

1519. Raphaël est en pleine gloire. Les tapisseries, exécutées à Bruxelles sous la direction de van Orley, encadrées de magnifiques bordures, ont été mises en place dans la chapelle Sixtine. Il dirige depuis la mort de Bramante, en 1514, les travaux de Saint-Pierre, bien qu'il soit assez ignorant de la technique de l'architecture; il lui suffit de bien dessiner. Il construit la troisième loggia vaticane. Il est surintendant des fouilles et chargé de dresser le plan de l'ancienne Rome. Depuis le voyage du pape, en 1515, à Bologne, pour l'entrevue avec François Ier, il est accablé de commandes. Il se surmène; il essaye, par la collaboration de ses élèves, de contenter toute une clientèle impatiente. Il est question de faire de lui un cardinal. En attendant, il est fiancé à la nièce du cardinal Bibbiena; elle meurt avant lui, « sans avoir connu les flambeaux de l'hymen », dit l'inscription latine qui désigne au Panthéon le tombeau de la jeune fille. Je ne manque pas, quand je suis à Rome, d'aller me recueillir devant ces deux tombes: celle de Raphaël, à gauche, avec son buste dans une petite niche, au-dessus du fameux distique de Bembo; sur l'autel est une grande madone du Lorenzetto. L'autre niche, celle de droite, celle de la petite fiancée, reste vide.

Cette touchante aventure ajoute un intérêt romanesque aux dernières années de Raphaël: elle fait oublier la violence de sa rivalité avec Michel-Ange ou son amour des plaisirs.

Une porteuse d'eau, dans « l'Incendie du Borgo ».
Clichés Anderson.

Il prit froid, dit-on, en allant surveiller des fouilles ou étudier des peintures antiques dans les grottes des jardins de Néron: il mourut huit jours après.

En cette année 1520, Pérugin vit encore. Il a pu voir le triomphe de son élève, et même celui des élèves de son élève, Jules Romain, Penni, Jean d'Udine. Mais c'est désormais Michel-Ange qui va exercer la plus profonde influence. C'est de lui que vient le goût du colossal, de l'emphase et du baroque. Bien que Vasari nous ait pieusement conservé les titres de gloire des pionniers du quattrocento, l'orgueil des artistes ne connaît plus de bornes. Ce n'est pas seulement la barbarie gothique qu'ils se donnent le droit de mépriser; ils ont dépassé les Anciens, ils possèdent toutes les ressources de tous les arts. Comment, parmi ces virtuoses qui savent tout faire, acquérir un nom, comment parvenir à la célébrité? Il n'y a pas d'autre moyen que d'affirmer une personnalité originale, d'inventer une manière. Ainsi les écoles se suivent, apparaissent et disparaissent.

De temps en temps un homme ou une école se réclame de Raphaël: un Dominiquin, un Poussin. Et, bien qu'elle ne s'accorde pas toujours avec les modes successives de l'art, l'idée qu'on se fait du classicisme à travers Raphaël est implicitement admise. Au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, elle conserve, sinon son efficacité, au moins son prestige.

MAURICE DENIS,
de l'Institut.

Portraits d'Artistes Contemporains

Jean Bernard

Jean Bernard a terminé l'édition de l'Evangile de St Jean. Qu'à notre époque où l'on aime les travaux rapides et les succès obtenus à peu de frais, un jeune homme de dix-huit ans se voue à une tâche dont il sait qu'elle lui prendra dix années de sa vie, et ceci tellement à la lettre qu'elle lui interdira pendant ce temps tout autre travail et à peu près tout loisir, voilà qui déjà peut surprendre. Mais où la surprise se change en stupeur, c'est quand on étudie les modalités du travail. Et ce grand garçon calme et doux fait songer à ces héros de contes de fées qui, pour mériter la récompense magique, entreprenaient tranquillement d'abattre des forêts ou de dessécher des mers.

Il y avait d'abord la typographie. Jean Bernard se choisit des caractères hors commerce, fait fabriquer, avec des cordages de navire qu'il se procure, un papier spécial, prépare dans son atelier ses planches à graver, broie lui-même ses encres. Quant à la composition, elle est telle qu'aucun mot n'est coupé par la justification, aucun verset par une page, que tous les chapitres commencent en bonne page, que toutes les illustrations sont encadrées par le texte même qu'elles illustrent.

Mais ceci n'est rien. Le grand travail commence avec les illustrations. Elles sont au nombre de 250, mais exigèrent, à cause de la diversité des couleurs, la gravure de 2.800 bois. Quinze troncs d'arbre de 0 m. 60 y passèrent. (Il convient de ne pas réserver ces sortes de détails aux guides musées qui nous persuaderaient volontiers qu'on n'a plus travaillé depuis le Moyen-âge). Faut-il indiquer que, selon la tradition japonaise, toutes les planches ont été prises dans le fil du bois? Technique qui donne une gravure plus sensible, mais qui demande un travail beaucoup plus ardu que celle du bois de bout, généralement pratiquée.

Enfin il fallut assurer le tirage de ces gravures dont certaines ne comportent pas moins de 42 couleurs, donc exigeaient la superposition de 42 planches. Le papier avait été voulu pur fil, donc graineux, et l'impression ne put se faire qu'en le mouillant fortement et en le maintenant tel pendant cinq à six semaines, sans toutefois qu'en dussent souffrir les repérages.

On a quelque idée des difficultés que s'imposa le jeune éditeur de l'Evangile de St Jean et dont il a triomphé. La présentation typographique du texte est parfaite (les paroles du Christ sont en capitales rouges, le reste en bas-de-casse noir). Les illustrations ont une matité et une fraîcheur d'aquarelle. Ceci ne souffre aucune discussion: voilà un travail exécuté avec la conscience et la sûreté des meilleurs ouvriers d'autrefois. Et cette constatation justifierait à elle seule l'édition de l'Evangile de St Jean.

Elle n'engage toutefois pas sa valeur d'art. Et je dirai même à ce sujet qu'il serait vexant qu'un tel effort eût été mis

au service d'un talent médiocre. Sans doute la composition est-elle toujours savante. Là non plus rien n'est laissé à l'improviste. Il faut feuilleter tout le travail préparatoire de l'artiste: ses planches anatomiques, ses études de nu. Il y a telle gravure qui a nécessité une douzaine de grands dessins. On doit le dire, il y a des gens qu'une telle application agacera quelque peu. On n'est plus ébloui par les techniques, pas plus que par les expertises. Et sans doute est-il vrai qu'un homme consciencieux et « un grand travailleur » n'est pas toujours pour autant un homme de génie. Mais voyons aussi les choses de l'autre bord. N'arrive-t-il pas trop souvent qu'un garçon de talent se croie très vite dispensé de travailler, et même qu'il redoute, crainte d'en perdre toute la valeur, de pousser l'expression sommaire de ses sensations? On refuse même d'apprendre un métier, car toute contrainte devient une gêne pour une inspiration vraiment fragile. Il y a encore ceci: on aime à marquer brutalement sa personnalité. Et on ne se dit pas que la personnalité est la chose du monde dont il conviendrait le moins de se préoccuper — n'est-il pas fatal qu'elle apparaisse chez ceux qui en ont? — on est à l'affût des singularités ou des modes qui pourront à ce sujet donner le change.

Je ne pense pas que Jean Bernard se soit proposé de faire figure d'artiste génial, ni même, à proprement parler, de novateur. Il appartient à une vieille famille de tailleurs de pierre de la Vienne (son père fut un des meilleurs sculpteurs de notre temps); gens de métier, compagnons de Soubise ou de Salomon qui se transmettaient humblement d'utiles traditions. Et on y avait l'esprit d'équipe. On aimait non pas étonner, mais collaborer.

Cela n'empêche point la personnalité d'éclater un jour. Jean Bernard est très jeune encore. J'ai dit qu'il avait commencé à 18 ans son travail. Déjà, toutefois, s'affirme dans cette œuvre son esprit propre. A quoi comparerais-je les gravures de l'Evangile de St Jean? D'abord s'imposent à moi les sculptures du portail de Moissac, ces personnages aux gestes contournés, aux vêtements plissés et agités par quelque brise céleste. Plus loin que les imagiers de Moissac ou de Vézelay il faut chercher ces dessinateurs byzantins qui les inspirèrent. Le souci de la technique a rapproché d'eux Jean Bernard. Et c'est encore la raison d'une parenté de certaines de ses figures avec celles du Gréco. Ce n'est pas du Gréco qu'il se rapproche, mais encore une fois de ces byzantins qui formèrent le jeune Theotocopuli. Toutefois en dépit de ces lointains parrainages, comme il est bien à lui ce Christ, très humain certes, doux et pitoyable, et qui touche si peu à la terre cependant, qui passe porté par quelque souffle mystérieux, qu'il faut suivre vite au passage et qui fait volontiers des anges sa société.

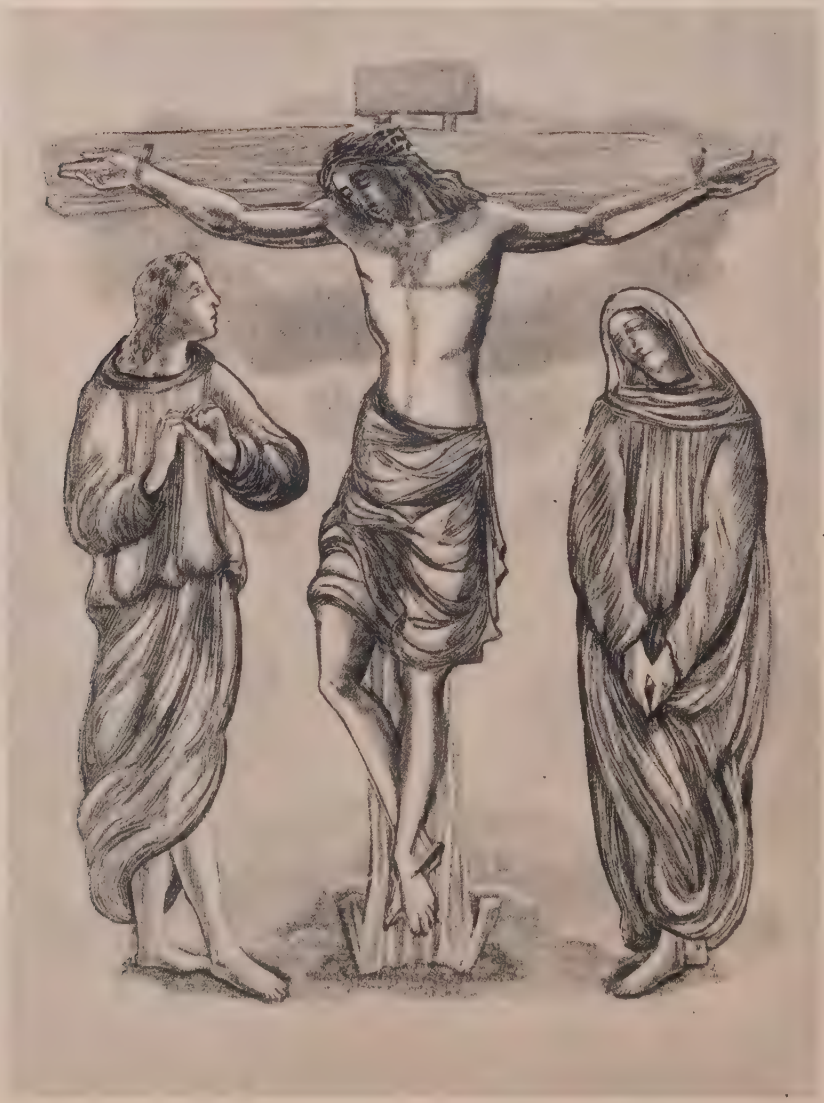
Que Jean Bernard aime les anges! Et qu'il les peint bien! En vérité, plus encore que les sculpteurs romans et que le Gréco, s'il est quelqu'un qu'il évoque, c'est le peintre de Fiesole, c'est l'Angelico. Non par la technique, mais par l'esprit. Comme l'Angelico, Jean Bernard aime les tonalités fraîches et pures. Plus que certains peintres, plus que la plupart des graveurs, nous le trahissons en montrant des photographies dépourvues de ces couleurs rares, printanières. Comme l'Ange-

lico il affectionne les jardins paradisiaques et — cela est assez rare dans la peinture religieuse moderne pour mériter d'être signalé — il peint mieux les anges que les hommes, le ciel que l'enfer. Comme je m'étonnais des gestes dévots des bourreaux du Christ dans les scènes de la Passion: « Je n'ai pas pu les faire méchants », me dit-il. Quelle différence avec l'âpreté, différemment émouvante, d'un Bernard Naudin! Mais il sait exprimer la tristesse résignée de l'Agonie. Sans s'écarter de la simplicité du bois qui est sa matière, il sait donner aux apôtres l'expression que, sans doute, il a jugé la meilleure: la bonne volonté.

Lui aussi n'a voulu être qu'un artisan de bonne volonté. Il a fait, avec tout son savoir et tout son cœur, un livre. Demain j'espère qu'on le verra couvrir de fresques des murs d'églises. Son talent me semble convenir tout particulièrement à la fresque, et n'en connaît-il pas exactement le métier?

L'assurance d'avoir asservi la matière à la divine louange est sa récompense. Mais déjà d'autres récompenses lui sont venues: cette bénédiction très affectueuse du Cardinal Verdier, et cette autre si précieuse du Souverain Pontife, qui s'est traduite d'une façon touchante par une dédicace manuscrite et composée avec un soin où s'est complu l'éminent bibliophile. Jean Bernard ne sera pas, je pense, le peintre des brutalités de notre époque, ni de ceux qui attesteront le pain dur et la foi plus dure encore en tant de cœurs, mais parmi tant d'autres qui s'y efforcent en vain, il pourra être un grand artiste religieux et demeurer, dans notre monde caduc, le simple et pur témoin de la Présence éternelle.

JOSEPH PICHARD.



Chapelle de la Providence, à Mende. - Les Béatitudes.

Et pourquoi pas dans toute la chrétienté ?

C'est avec une vraie joie que nous publions ces notes (dont le titre n'est pas de l'auteur). Nous ne les donnons point pour signaler un ensemble de peintures intéressant — encore que celui-ci le soit, pour sûr, et l'œuvre d'artistes de talent. On remarquera, du reste, qu'ils ont voulu garder l'anonymat, chacun s'oubliant dans l'équipe. Nous voulons communiquer le sentiment vif du printemps que pourrait connaître aujourd'hui l'art chrétien. Les talents abondent. Que manque-t-il ? L'esprit qui, justement, a régné ici. Il n'est point de pages plus pratiques que celles qu'on va lire.

« Je voudrais un jour vous voir partir sac au dos à travers les campagnes de France, disait M. Desvallières aux élèves quelque temps après la fondation des Ateliers d'Art Sacré — Vous frapperiez à la porte d'un presbytère: « Monsieur le Curé, nous pourrions repeindre et décorer votre église; vous nous donnerez le gîte et le couvert; nous ne serons pas exigeants quant à la rétribution ».

Ce n'est pas sac au dos mais par le train que douze compagnons des Ateliers d'Art Sacré arrivèrent à Mende un matin du dernier mois de juillet, émerveillés du ciel bleu véhément, des anciennes constructions robustes, dédaigneuses de plaire, de la placidité apaisante des commerçants et du nombre miraculeux de plats qu'à chaque repas on leur servait. Mais c'est au couvent de la Providence qu'ils allaient vivre un beau rêve.

Monsieur l'Aumônier de l'orphelinat de la Providence a chaque jour 80 petites bouches à nourrir et une trentaine de religieuses. D'après les statuts de l'ordre qu'il dirige, les dons reçus chaque année doivent être dépensés afin que l'avenir soit remis seulement dans les mains du Bon Dieu. Se trouvant à la tête d'une somme importante, M. l'Aumônier résolut donc de faire installer le chauffage central, et comme son architecte, ami des Ateliers d'Art Sacré, lui suggérait l'idée de décorer la chapelle il décida que non seulement ses orphelines se laveraient dans des pièces chaudes, mais qu'à l'instar des Médicis, aux plus beaux jours de Florence, elles prieraient dans une église ornée de fresques. On n'a pas entendu dire que les orphelins de Mende aient manqué du nécessaire. M. l'Aumônier pourrait donner des conseils aux pères de famille soucieux de placements sûrs.

Voici donc douze peintres lâchés, pinceau en main, dans la chapelle, autorisés à la couvrir du ras du plancher au sommet des voûtes. Beaucoup d'architectes eussent tremblé. M. Pigeire paraissait calme: avec Henri de Maistre, l'administrateur des Ateliers, il avait donné à chacun la note qu'il devait jouer d'après les sujets choisis par l'aumônier et la supérieure du couvent.

Le retour des premières esquisses envoyées à Mende avait causé une heureuse surprise aux Ateliers: les religieuses se comportaient en amateurs avertis: « Vous avez toute liberté », disaient-elles aux peintres. Tel n'est pas souvent, il faut bien le dire et au grand dommage de la réussite, l'état d'esprit du pieux donateur. Il ne doute pas que l'œuvre soit d'autant plus belle qu'elle illustrera plus exactement sa pensée. Il croit devoir, en collaborateur, à chaque instant guider la main du peintre. Et lorsque celui-ci, inconsolable de la composition

Chapelle de la Providence, à Mende.
L'éducation de l'enfance (détail).

qu'il eut voulu faire, accroche au moins sa sensibilité à quelque détail, le donateur ou parfois Monsieur le Curé, n'y voyant que bizarrerie hors de saison, le font supprimer. L'artiste cède, l'oreille basse devant sa conscience, à moins que, dans un sursaut de révolte qui l'honore, il n'abandonne la partie.

Ici les peintres avaient les meilleurs atouts pour réussir, ne suivant que leur imagination et leur sens plastique. Les esquisses furent travaillées, remaniées dans un but d'unification ; entre compagnons habitués au travail en commun l'homogénéité de l'ensemble s'obtient d'ailleurs assez vite.

Alors commença pour eux la vie magnifique de l'échafaudage: la montée allègre vers le travail matinal à l'heure où les orphelines, plus matinales encore, circulent déjà dans le couvent. Petites figures espiègles ou timides, elles glissent un œil curieux jusqu'à la porte de la chapelle, se faufilent derrière la religieuse qui entre, quelquefois se cachent à demi dans les plis de sa robe. Tandis que certaines demeureront au milieu de ces fresques, distraites, fermées, comme imperméables, n'en recevant qu'une impression superficielle, où sont les natures plus sensibles, pas toujours les mieux douées apparemment, qui en garderont une empreinte?

Rien de plus mystérieux que cette note de cristal déposée par Dieu au fond de chaque âme humaine et dont nos efforts ne modifieront jamais la sonorité, pas plus qu'ils n'ajouteront à notre taille une coudée. La culture développe nos possibilités. Elle n'ajoute rien à la qualité du cristal. La conversation d'un simple peut avoir plus de saveur que celle d'un homme cultivé. Et une enfant ignorante peut être à son insu plus réceptive en face d'un tableau qu'un membre de la Société d'Archéologie. Elle l'est plus, assurément, que le snob qui fait le malin.

Un écrivain, de passage en Normandie, s'entretint autrefois avec Millet enfant, à l'âge où le petit garçon ne savait ni dessiner ni même peut-être lire. Il en fut si frappé qu'il écrivait le lendemain à un de ses amis: « J'ai rencontré un enfant dont l'âme est aussi charmante que la poésie même ». Il existe ainsi de par le monde, et dans les orphelinats plus qu'ailleurs, des petits Millet qui s'ignoreront toujours et dont la vue réjouit les anges.

Les peintres à Mende découvrirent avec émotion qu'ils avaient trouvé un public; ils se sentirent compris. Ils n'avaient pas à se rapprocher de ces religieuses, de ces enfants; ils se trouvaient naturellement accordés au même diapason.

Les fresques ici ne font étalage d'aucun savoir; elles ne montrent aucun morceau brillant d'exécution. Une certaine gaucherie, qui jamais n'est voulue, n'est pas toujours dissimulée. Mais avec des moyens plastiques sûrs, dans des harmonies de couleurs d'une qualité très fine, elles dégagent une poésie et une émotion religieuse profondes. Et que l'on ne voie pas là de la peinture pour jeunes filles; des peintres de métier y trouveront leur grain. D'ailleurs la poésie ou le sens religieux en peinture ne s'expriment qu'à travers des qualités picturales authentiques; ils valent ce que vaut l'expression plastique. De ces qualités les fresques de Mende sont riches. C'est même là que j'ai vu peut-être une des seules qui transpose dans le mortier les qualités essentielles de la peinture à l'huile moderne: un côté spontané, primesautier, fougueux, des audaces de couleur, une joie de manier la pâte, que la fresque, de nos jours, n'avait pas osé s'approprier. Je dis de nos jours, car

La Vocation.

il semble que les anciens aient connu un métier plus riche et usé des empâtements.

Lorsque j'entrai pour la première fois dans la chapelle de Mende, la plupart des fresques étaient terminées; je ne me demandais pas sans appréhension comment voisineraient tant de peintures rapprochées. Ce fut une fraîche surprise que cette musique vous conduisant d'un autel à l'autre, passant d'une gamme de sonorités à une gamme différente et laissant à l'ensemble une parfaite tenue.

Les parties hautes de la nef et les voûtes du chœur qui, traitées maladroitement, pouvaient écraser l'ensemble, sont abordées avec des camaïeux d'un bleu léger indiqués seulement par des traits, dans un style très libre apparenté à l'art baroque, qui rehausse les voûtes, les rend plus aériennes et allège l'architecture au lieu de l'alourdir. Ces camaïeux sont des allégories représentant les béatitudes.

Les peintures ornant les six autels latéraux que l'on voit à droite et à gauche de la nef représentent les vertus de la vie religieuse: la charité et l'esprit de sacrifice; les étapes de cette vie: la vocation et la profession; et enfin les occupations des sœurs: l'éducation de l'enfance et le soin des malades.

Dans le chœur, le panneau de gauche montre le Christ au milieu des enfants; celui de droite N.-D. de la Providence entourée des orphelines et des religieuses. Au centre, derrière l'autel, des anges portant les attributs du service divin et ceux de la prière. Des éléments de mosaïque de différentes matières y jouent, et certains sont traités en relief comme les auréoles des anges et les raisins de la treille sur laquelle ils se détachent.

Ce jeu des reliefs qui peut donner d'heureux effets a été employé par les anciens à l'église inférieure d'Assise et surtout par Pinturricchio au Vatican.

Notre-Dame de la Providence
entourée des religieuses et des enfants (détail)

Chapelle de la Providence, à Mende.
La profession religieuse (détail).

L'instant le plus délicat de la décoration de Mende fut peut-être celui où les sœurs replacèrent timidement devant les fresques sur l'autel les statues style St-Sulpice qui y avaient toujours figuré. Elles agissaient si gentiment, ces sœurs, que le cœur manquait pour les chagriner; mais les pinceaux des compagnons se hérissaient au bout de leurs doigts.

D'une expédition au grenier on eut la joie de ramener un St Joseph en bois sculpté qui portait encore dans les plis de son manteau quelques réminiscences attardées du grand siècle. Et je ne sais quel rythme poussinesque aussi ennoblissait encore cette Vierge dorée reléguée dans un placard, peinte sans doute au temps de l'Empire par un artisan de village et dont la figure d'ivoire, les bandeaux noirs gardent une rusticité charmante.

Restaient un Sacré-Cœur, un Christ en Croix et une Sœur Thérèse que l'avocat le plus ingénieux n'eût pu défendre. Placés sur l'autel devant la fresque, ils furent contraints par des pinceaux implacables d'entrer bon gré mal gré sinon dans le rythme du dessin au moins dans la tonalité des fresques.

Avec des chairs décolorées, des cheveux noirs et une draperie jaune, le Christ en Croix pouvait, de très loin, se souvenir de Manet; la Sœur Thérèse perdit le rose de ses joues et la statue Sacré-Cœur les broderies de son manteau, mais des rouges somptueux la noyèrent dans les sonorités chaudes de la fresque et elle est beaucoup plus acceptable que la photographie ne le ferait croire.

Ce que je viens de dire laisse entendre que nous ne pré-

Les archanges Gabriel, Michel et Raphaël.
Chapelle de la Providence, à Mende.

tendons pas avoir réalisé à Mende un ensemble sans défaut. Nous ne pouvions éliminer ni un autel trop blanc à clochetons gothiques, ni les vitraux. Nous seuls, d'ailleurs, en étions chagrinés. Et c'est là un fait qui se vérifie tous les jours. Le public de nos églises enregistrerait les moindres dissonances de l'orgue, il n'admettrait pas que les violoncelles jouassent tout à coup dans un autre ton que celui de l'orchestre, mais il vit sans souffrir au milieu de formes, de matières et de tons désaccordés.

Ce qui reste sans nuage, sans dissonance, c'est le souvenir que gardent les compagnons des journées de Mende.

Pas plus que pour les braves, il n'y a d'heure pour ceux qui travaillent le mortier. Car c'est un maître exigeant et lorsqu'il a commencé à « tirer » il ne laisse aucun répit. Mais les mouvements de l'orphelinat rythmaient les journées: deux chœurs alternés, se répondant en oraisons jaculatoires, marquaient la descente des enfants au réfectoire. Il y avait l'heure des gourmets où les sœurs apportaient sur l'échafaudage des tasses de café et ces longs gâteaux plats qu'elles appellent des langues de belles-mères; l'heure de leur récréation lorsqu'elles venaient se délasser en regardant notre travail et reconnaître le portrait de notre Mère Supérieure ou de la sœur portière; l'heure où elles arrosaient le jardin, assoupi déjà dans l'ombre de la montagne, tandis que le pignon doré du presbytère éclairait la scène comme une lampe.

Et nous voudrions leur dire, ainsi qu'à Monsieur l'Aumônier, quelle oasis de douceur heureuse est pour les compagnons des Ateliers d'Art Sacré cette ronde des heures de Mende lorsqu'ils en évoquent le souvenir.

Un compagnon des Ateliers d'Art Sacré.

Le Christ entouré des religieuses
et des enfants (détail).

Photos Vizzavona.

Cathédrale de Dijon. - M. Samson, les enfants de la Maîtrise et une partie du chœur des hommes. Photo Rémy.

Enquête sur les Maîtrises d'Enfants.

Dijon

M. Bernard Loth avait ouvert l'an dernier dans l'Art Sacré (cf. numéros 5, 6, 9, 11) une enquête sur les maîtrises d'enfants. A la suite de ces articles, une nombreuse documentation nous est parvenue. Nous la communiquerons à nos lecteurs qui ont apprécié l'importance de la question. Nous commençons aujourd'hui par une étude de M. Loth sur la Maîtrise de Dijon et l'œuvre de Mgr Moissenet et de M. Samson.

« Les secours de l'histoire sont précieux jusqu'à un certain point » (1).

Notre rapide coup d'œil sur le passé de certaines maîtrises (nous en tirerons plus loin les conclusions), au hasard des réponses à notre enquête, nous amène au temps présent.

Dans l'impossibilité où la plupart des maîtrises ont été de se maintenir, un grand nombre de cathédrales — hors quelques rares œuvres comme la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois — peuvent encore présenter des groupes d'enfants chanteurs d'une certaine importance. Aussi notre enquête — sauf exception — se bornera pour le moment à ces modèles.

...Et commencera par le modèle des modèles: Dijon.

(1) J. SAMSON - **A l'ombre de la Cathédrale enchantée.** Schola. Tout renvoi à cette plaquette sera indiqué par le chiffre (1).

Les Maîtres

Mgr Moissenet

Toute œuvre forte cache un homme et, sauf exception, du temps. Dijon, c'est Mgr René Moissenet, et son effort pendant quarante et un ans, dignement continué par M. J. Samson.

Qui ne connaît cette admirable figure?

L'art, non point « fiction » à laquelle l'esprit s'égaye en liberté.., simple moyen d'amusement pour les privilégiés du sort (fausse conception qui en a détourné un grand nombre, spécialement dans l'Eglise), mais comme pour nos pères, l'une des plus adéquates figures et porte-paroles de la Divinité, l'un des plus puissants moyens d'éducation et de vie spirituelle, surtout chrétienne, l'un des meilleurs tremplins pour se jeter

en Dieu; « la liturgie — expression parlée, colorée, chantée, chorégraphiée de la vie intérieure de l'Eglise — art par excellence, celui qui ayant vassalisé tous les arts, les rassemble en un faisceau harmonieux pour en offrir à Dieu l'hommage solennel et quotidien »; art et vie intérieure ou grâce; mesure et modération; indépendance absolue vis-à-vis de tous les faiseurs d'opinion, de tous les critiques, même sérieux; renonciation à tous les honneurs plutôt que de compromettre cette indépendance et le culte de la vérité; mépris de la popularité; recherche, plus que de la foule, de la solitude; Dieu, seul juge dont le jugement compte; culte, poésie de l'exactitude; la « flambée d'âme », fruit du travail long, précis et fastidieux.., tels sont les principaux enseignements que M. J. Samson, après un long commerce avec son modèle, a cru pouvoir retirer de l'« homme ». (1)

J. Samson

Et le disciple voit désormais son nom intimement uni à celui de son maître. Et « savoir continuer l'œuvre d'un tel maître est une chose rare et étonnante. Pour comprendre d'abord cette méthode, cette technique, cette esthétique, labeur de toute une vie, et quelle vie!.. il fallait, n'est-il pas vrai, un cervéau joliment bien fait! Et pour donner à tout ce travail... tout son sens, tout son but, toute son efficacité religieuse.., il fallait un solide chrétien... Pour comprendre cet art souverainement dépouillé, il fallait un vrai artiste » (2). Technicien, artiste, « solide chrétien », M. J. Samson, par toute sa vie de musicien et de père de famille, par ses écrits aussi, spécialement dans *A l'ombre de la cathédrale enchantée,* et ses articles du Bulletin de la Société Palestrina, a prouvé et prouve qu'il possède ces trois qualités essentielles nécessaires à la poursuite de l'œuvre de son maître. Les résultats surtout sont là: « Si j'ai pu, affirme M. Paul Berthier (2), en tant d'années, constater les perfectionnements minutieux apportés par Mgr Moissenet dans l'émission vocale, je retrouve sous la main de Samson, le timbre soutenu, pénétrant, lisse et pur voulu par le Maître. De plus, Samson était prêt à faire sienne la musique grégorienne et palestrinienne dijonnaise, qui, pour moi, est la vraie, la pure, la seule ».

La Méthode

Organisation générale

...« La flambée d'âme, fruit du travail long, précis et fastidieux... ».

Descendons de ces sommets et voyons comment on y monte...

La Maîtrise de Dijon est, on le sait, une école où les enfants (100 à 120) font, hors le temps consacré à la musique, leurs études primaires et classiques. Règlement d'une école ordinaire, dans laquelle le temps de chanter est prévu sans que jamais cinq minutes de récréation soient prises pour cela. Résultat au dernier certificat d'études: 14 présentés, 14 reçus.

Inutile de dire la part de l'instruction religieuse, liturgique et morale que de tels maîtres ont, avant tout, souci d'inculquer aux enfants.

Les jeunes font deux ans de solfège (une demi-heure par jour) avant d'entrer au chœur. Les « choristes » ont deux classes de trois-quarts d'heure par jour, consacrées, suivant les époques, les pièces à travailler, l'habileté des chanteurs, aux vocalises, au chant grégorien, à l'étude du répertoire. Une stricte, bien que paternelle, discipline règne, sans que la présence d'un surveillant spécial soit nécessaire aux classes de chant, qui groupent 40, 50, 80... enfants. Le silence absolu et permanent est de règle. Aucune punition. A la fin de la semaine, des notes, presque toujours bonnes « qui arrivent le samedi à l'enfant comme une image ». (La question discipline est l'une des plus importantes en la matière: nous y reviendrons; n'oublions pas que'lle se présente d'une façon totalement différente suivant les genres de groupement: école, groupe recruté à l'école, ou groupe libre genre patronage. En toute hypothèse, l'autorité morale du maître, appuyé par la direction et l'organisation générale de l'œuvre, en est la plus sûre et la plus simple solution; ce qui ne veut pas dire que certains moyens secondaires ne soient pas parfois utiles et même nécessaires).

Poésie de l'exactitude

Voici, décrite par M. Samson, au temps où Mgr Moissenet faisait encore lui-même la classe de chant, la méthode de chaque jour, deux fois par jour, employée: « Tous les jours, il répétait les mêmes observations. Et je retournais les entendre. A chaque leçon je retrouvais les enfants pareillement groupés, pareillement attentifs; déférents comme les enfants ne le sont plus nulle part. Ce que j'avais vu une fois, je le revoyais chaque fois. Ce qu'on avait fait hier on le refaisait aujourd'hui sur le même texte ou sur un autre. La même phrase était redite, à satiété: jamais les intervalles ne sont satisfaisants pour cette oreille subtile; jamais la tenue des sons n'est suffisante, jamais la diérèse n'est assez bien marquée, jamais le rythme n'est d'aplomb. Entre temps, des silences, coupés par les claquements isochromes du métronome. Un, deux, un, deux... Les enfants, leurs cahiers à la main gauche, les reins bien cambrés, comme dans l'action, la tête légèrement levée, l'œil tendu vers le maître, attendent... Celui-ci, au milieu d'eux: visage osseux, ni beau, ni laid, avec de fortes saillies, vivant, parlant en tous ses traits, tour à tour, une fixité ou une mobilité extrêmes; les yeux, deux rayons ardents; le front, de calme ou d'ardeur inondé; la bouche, tour à tour aimable ou sarcastique... Quelques mots, et le long corps, pris dans l'étroite douillette se balance, coudes serrés, au rythme de la machine à marquer les temps. Les chanteurs ont à peine recommencé qu'un geste nerveux les arrête; le fichu de laine noire qui protège les épaules a glissé sur les reins. Il relève ses lunettes, les assujettit au front, approche des yeux le diapason mobile pour vérifier le curseur, s'assurer qu'il est en place. Une critique, un son

(2) Joseph Samson et la Maîtrise de Dijon, article de M. Paul BERTHIER dans le **Bulletin trimestriel de l'Association des Anciens Maîtrisiens de Dijon,** janvier-mars 1935. Toute référence à ce document sera indiquée par le chiffre (2).

et le balancement de l'homme recommence, suivant la battue de la main, courte, sèche, rapide, précise, avec un arrêt à l'extrémité de chaque battement, le temps » (1).

Le disciple est digne du maître. « Samson, écrit M. Berthier (2), n'a pas eu la tentation de renoncer, pour gagner du temps, à certains détails de travail. J'admire, aux répétitions, comme il sait demander le même soin pour toutes choses, et obtenir chacune des sonorités que j'ai toujours admirées ». ...« La poésie de l'exactitude » (1).

Nous ne pouvons que citer: « Les belles idées sont devenues le danger contre quoi il fallait réagir. Remettre à leur place les lieux communs, c'est ce qu'il fallait tout d'abord...

« Il y a, en art, quelques lois expérimentales auxquelles le génie le plus fantaisiste ne peut échapper, non plus que le lévrier le plus habile ne peut bondir hors de son ombre. Il ne le peut, parce qu'elles tiennent à la constitution physiologique même de l'homme, à la nature invariable des choses, ou aux étroites conditions matérielles du métier. On les oublie souvent de nos jours, on les nie même quelquefois, mais quand on les oublie, c'est comme si l'on oubliait les lois de la pesanteur: on se casse le nez » (R. DE LA SIZERANNE). Vous pouvez discourir sur la transcendance du beau, sur le symbolisme des œuvres, sur la mystique de l'art, à quoi cela mène-t-il si vous oubliez l'essentiel? L'essentiel, c'est la mise en œuvre de la matière sonore, principe de toute musique. Nul n'attirera l'Esprit s'il n'a commencé par informer la matière.

La matière artistique

Le son.

« Ce goût de la matière, qui est un des caractères de notre temps, Mgr Moissenet l'a retrouvé, lui, bien avant nous. Il sait qu'une composition musicale est avant tout et essentiellement un assemblage de sons et que le rôle de l'exécutant est la mise en valeur de ces sons en tant que sons. C'est la matière qui le guide dans ses recherches spirituelles. Loin de vouloir échapper à ses exigences, il s'appuie sur elle pour bâtir.

« Il faut l'entendre expliquer les lois du chant choral pour concevoir jusqu'où cela va. Quand les enfants ont compris, vous dira-t-il, que le son c'est de l'air qui se modèle avec la bouche comme la glaise avec la main, ce jour-là nous sommes sauvés, nous faisons ce que nous voulons ». La musique vocale, écrit-il dans l'opuscule sur la *Polyphonie sacrée,* « s'édifie sur la sensation, a pour premier objectif la délectation de l'oreille ». Ce n'est que par l'appréhension du sens que la lumière de l'être vient pénétrer l'intelligence. « L'intelligence alors, détournée de tout effort d'abstraction, jouit sans travail et sans discours. Elle est dispensée de son labeur ordinaire, elle n'a pas à dégager un intelligible de la matière où il est enfoui pour en parcourir pas à pas les divers attributs; comme le cerf à la source d'eau vive, elle n'a rien à faire qu'à boire, elle boit la clarté de l'être. Fixée dans l'intuition du sens, elle est irradiée par une lumière intelligible qui lui est donnée d'un coup, dans le sensible même où elle resplendit et qu'elle ne saisit pas *sub ratione veri,* mais plutôt *sub ratione delectabilis* » (J. MARITAIN).

Le respect de la matière vocale est pour Mgr Moissenet la première des lois. (Nous ne pouvons malheureusement entrer dans les détails de la méthode employée à Dijon pour la formation des voix. Nous renvoyons nos lecteurs aux sources suivantes: M. EMMANUEL, Le chant à l'école *(Grande Revue* 1910-11); Cl. BESSE, Un maître de Pédagogie vocale *(Enseignement chrétien* 1914); R. MOISSENET et M. EMMANUEL (*La Polyphonie sacrée,* Schola, édit.); Ch. COLLIN (*Revue d'Apologétique,* 1928).

Le mot.

Le respect absolu du texte, traduit par une articulation méticuleuse, est la seconde grande loi.

« Par une discipline qui règle avec une insatiable minutie tous les détails d'un texte, discipline qui part de l'être, chargée de sens et d'activités, il (Mgr Moissenet) prétend nous atteindre, et il nous atteint, nous, les fidèles. Chaque syllabe, chaque note sont approchées, touchées par lui avec le même soin que (à l'autel) la patène ou le corporal. Voyelles, consonnes, en tant qu'objets de culte deviennent choses sacrées. Cet homme a la religion des signes, l'amour des lettres, je ne dis point des saintes lettres (ce qui va de soi), mais des lettres de l'alphabet. Et des lettres de l'alphabet il fait des lettres saintes, des signes imprégnés d'amour, de volonté, de vie. Cet amour dont il les charge c'est son propre amour de Dieu.

« Respect du son, respect du mot, le respect ici fait tout... Le caractère propre de l'art d'un Moissenet est de se refuser à toute pression d'ordre sentimental. L'exactitude lui suffit. Les seuls moyens qu'il accepte, articulation rigoureuse, rythmique scrupuleusement exacte, extrême souci de la tenue des sons, nous ne les rabaisserons pas en les qualifiant d'élémentaires ».

M. Samson ajoute: « Fait singulier! Ailleurs, des réalisations basées sur de tels principes n'aboutiraient qu'à un art primaire, académique tout au plus. Ici elles vont aux âmes. Sans confidences, sans sollicitation surtout, cet art nous conquiert. Alors nous sommes gagnés par son invite à la renonciation totale et douce »; alors nous envahit la grande joie: « joie, joie, pleurs de joie », et nous sentons monter en nous, grâce à lui, le mot de Pascal, encore: « Seigneur, je vous donne tout...». « Les bonnes larmes ne nous sont pas tirées par une page triste, mais par le miracle d'un mot en place. Peu de personnes sont dignes de pleurer ces larmes-là » (J. COCTEAU).

Le Chant Liturgique

Le chant grégorien

Le chant grégorien tient à Dijon « la noble place qui lui convient: on le chante sans accompagnement, et sans fléchir.., juste et sonore » (2).

Dans le duel éternel du « tonique » et du « métrique », du rythme oratoire basé sur l'accent tonique (Dom Pothier) et de tous les mensuralismes (Don Mocquereau et le P. Lhoumeau, qui peuvent à certains points de vue être considérés comme les plus sages, Bourdon, Dom Jeannin, Houdard...),

Dijon professe que—si l'on nous a rendu le dessin des mélodies, qui renferment en elles-mêmes le rythme général (« ligne qui évolue, monte, descend, se repose ici ou là.., équilibre des membres de phrase entre eux, acheminement du dessin mélodique vers les cadences suspensives, conclusives, suivant ce qu'exigent les paroles », beauté indestructible qui « a résisté à tous les ignorants d'abord, à tous les savants depuis »), et que s'il est un texte officiel « accompagné de conseils simples, sages, larges», — l'Edition vaticane, comme le disait Mgr Batiffol aux Journées d'art de 1922 « n'est pas le dernier mot de la restauration grégorienne »; certaines pièces (cas des hymnes spécialement), appartenant à des époques différentes, peuvent être interprétées selon un autre système que leurs voisines, qu'en fait de « petit rythme », « la restauration est en cours, elle n'est pas finie ». Dijon affirme pourtant, sans vouloir conclure prématurément, que dès qu'ils sont musiciens, les grégorianistes aboutissent à l'une ou l'autre forme de mensuralisme. L'essentiel est qu'on sache ce que l'on fait, pourquoi on le fait, et qu'on n'obéisse pas « passivement au dilettantisme ou à des suggestions hasardeuses » (J. Samson, *Bulletin de la Société Palestrina,* mai 1931, De l'état actuel de la question grégorienne).

La polyphonie renaissance

Exposé de la théorie.

Et nous voici au centre du temple: la polyphonie Renaissance.

« Si la vieille polyphonie est maintenant, dans son ensemble, assez connue; si tout le monde accorde qu'elle offre des types achevés d'art sacré, dès qu'il s'agit de la chanter, les opinions se départagent ». (Les manuscrits qui nous la livrent sont dépourvus de toutes indications. M. Samson fait remarquer ailleurs (1) que certains éditeurs annotent ou font annoter les textes selon leur propre goût et leur propre inspiration. Procédé discutable. Mgr Moissenet a commencé une collection palestrienne dont toutes indications sont exclues. Du point de vue pratique on se récrie. Ne serait-il plus sage de souhaiter que les chefs de chœur incapables de se débrouiller seuls ou de voir clair dans les textes nus s'abstiennent d'aborder ces œuvres difficiles).

« L'une des deux opinions exige qu'au moyen de nuances, de mouvement et de force on obtienne des effets contrastants. Elle oppose le *pianissimo* et le *fortissimo* et passe, souvent sans transition, du *presto* à *l'adagio*. Elle ne redoute pas le dynamisme le plus tumultueux. La couleur est son grand objectif. Elle ne craint pas de l'emprunter à la plus tourmentée des palettes romantiques. Pour convaincre l'auditeur, elle n'hésite pas à le secouer, à le fouailler.

« L'autre se refuse à tous les *effets*: elle croit à la puissance de la ligne et de l'accord par eux-mêmes. Elle croit à l'action d'un art tranquille et serein. Elle redoute la violence. Elle amenuise les transitions. Elle aime les demi-teintes: sa couleur se réduit à ce que lui offre la couleur des voix. Plus qu'à convaincre et surtout secouer, elle vise à recueillir, apaiser. Telle est l'attitude dijonnaise; attitude qui consiste, en somme, à transporter dans l'art polyphonique le même esprit qui anime — autant qu'on le sache du moins — l'art grégorien, les mêmes principes qui ont guidé l'Eglise dans l'organisation de cette prière « toute tissée de dogme » qu'est la prière liturgique...

« Cette position vis-à-vis de la nuance permet de donner la première place à la mise en valeur des dessins et des rythmes. Chacune des mélodies du chœur conservera son modelé individuel; elle évoluera en parfaite indépendance vis-à-vis de ses voisines. Ici intervient le rôle rythmique du mot. Pour les Renaissants, la mesure et ses temps forts équidistants n'existe pas: le mot, avec son anacrouse, son accent et son déposé, offre à la phrase musicale le rythme mobile dont l'art palestrinien vit. Battre la mesure, comme nous sommes obligé de le faire, n'est qu'un moyen. Chaque partie, dans l'ancienne polyphonie, évolue en une succession constante de mesures à deux, trois, quatre temps s'entremêlant dans un incessant renouvellement de la durée. L'enjambement des rythmes sur les mesures est normal, la coïncidence des deux toute fortuite. Leur indépendance reste telle qu'il s'agit toujours, sauf en cas d'homophonie, ou en cas de primauté du rythme musical de polyrythmie. Le grand secret d'une exécution est de manifester cette indépendance du rythme et de la mesure. On n'obtiendra ce résultat que grâce à une préparation des parties séparées faite pour ainsi dire mot par mot » (Introduction à l'analyse des disques enregistrés par la Maîtrise de Dijon).

(A suivre).

Bernard LOTH,
Maître de Chapelle à St-Etienne-du-Mont
Professeur à la Manécanterie
des Petits Chanteurs à la Croix de Bois

CHRONIQUES

Nous devons à nos lecteurs des excuses. D'abord pour le etard avec lequel a paru le numéro de janvier; bien des ifficultés ont surgi alors qu'il était prêt à partir pour l'impri- erie; elles sont réglées et ne se reproduiront plus; on voit u'avec ce numéro nous rattrapons notre retard, et dès mars ous pensons paraître le 20, date à laquelle nous nous fixerons haque mois, autant que le permettront les aléas de notre épo- que instable.

Ensuite nous nous excusons de n'avoir pu cette fois-ci donner un article sur l'étranger. Ce genre d'information est un de ceux auxquels nous tenons le plus et qui rendront au public français le plus de services, mais c'est là une œuvre de longue haleine; nous avons été pris de court et avons préféré nous abstenir plutôt qu'improviser.

Sisley. - Soleil d'hiver à Veneux (1879). Cliché Durand-Ruel.

A propos de Sisley

Il ne serait peut-être pas mauvais que les amis de l'art eligieux puissent aller voir les quarante toiles de Sisley que M. Durand-Ruel expose en ce moment.

D'abord par manière d'hommage, car Sisley, sans avoir 'ampleur des autres, demeure pourtant l'un des maîtres de ette petite équipe impressioniste qui a, vers 1870, assuré le enouveau de la peinture dans le monde.

Et puis, surtout, pour redécouvrir là une des sources ives de l'art; pour retrouver, dans la fraîcheur et la simpli- ité de ces peintures, le sens de la vie, la communion avec la ature fraternelle: notre art religieux contemporain en manque i souvent...

La réaction « constructive » qui a suivi l'impressionisme (née de lui, d'ailleurs, par Cézanne) devait, comme d'instinct, prendre une tournure de systématisation volontaire, une tournure « d'abstraction ». Et « l'art abstrait », par ce qu'il implique d'activité mentale et aussi de rappels confus du hiératisme, parut plus propice à l'art religieux. Oui, mais il l'écartait de la vie. Passés les premiers bienfaits, la stérilisation est apparue, les commodités bâtardes du « tout-fait »...

La vie partie, les gestes spécialisés sont venus: les allures « mystiques », une certaine exaspération expressioniste d'après-guerre ont achevé la politique d'isolement de l'art sacré. Je me souviens que Desvallières, au lendemain de la guerre, nous

disait que, par dessus l'art des musées, les impressionistes avaient, les premiers, rejoint les sources limpides des Primitifs, étaient remontés du côté de chez St François...

Ces propos d'un peintre qui enduisait purement et simplement ses fonds de noir d'ivoire nous scandalisaient... D'autant que nous étions cézanniens et volontiers cubistes.

Mais ils sont pleins de sens: l'artiste qui ouvre candidement ses yeux et son cœur à la beauté des choses a quelque chance d'être mieux préparé à la connaissance contemplative des réalités divines de l'Incarnation.

On nous dit que les temps présents sont trop durs et qu'il nous faut un art religieux mieux accordé à nos angoisses? Est-ce bien sûr?

Nous savons ce que peut faire, à certaines heures, le rappel précis des souffrances de la Passion: l'homme qui souffre a besoin des souffrances de son Dieu. Mais il a besoin aussi de sa douceur: et non pas seulement d'en être sûr et qu'on la lui démontre, mais qu'il la sente. Souvent c'est la simple beauté des bois et des champs qui nous donne cet apaisement, cette douceur qui, de la douceur du printemps, nous vient au cœur et commence de le panser, de le guérir.

Je regardais ces paysages avec un homme qu'un immense malheur venait d'accabler: cette peinture heureuse lui était bienfaisante. Je sais tout ce que nous devons à Picasso et à ses amis, mais il me semble que les beaux jeux des constructions abstraites ne nous apporteront jamais ce que nous donnent ici la lumière jouant dans les branches des arbres, l'abondance silencieuse de la neige, la lisière des bois aux troncs frêles. Puisse l'art religieux retrouver ces sources fraîches et dans cette eau limpide, nous faire perdre le goût des abstractions vaines, des stylisations factices.

Fr. M.-A. COUTURIER, O. P.

Art ancien

L'œuvre de M. Engerand

Vire. - Vierge de l'Hospice.

Caen. - La Vierge de St Jean Eudes.

M. Engerand, qui était encore à ce moment député du Calvados — il a depuis renoncé à la politique pour se consacrer uniquement à ses travaux d'art — avait exposé l'an dernier dans *L'Art Sacré* l'enquête qu'il poursuivait alors à travers les églises de son département. Il donne aujourd'hui dans une suite de leçons à l'Institut catholique les résultats de cette enquête.

Les lecteurs de *L'Art Sacré* ont certainement gardé mémoire de son objet. Il s'agissait de répertorier toutes les œuvres d'art: tableaux, statues, rétables, pièces mobilières que renferment non seulement les monuments connus et classés, mais les petites églises de campagne, et, dans leur alentour, les presbytères, les clochers, les cimetières. Pour donner une consistance à sa documentation, M. Engerand s'est fait photographe. Il avait commencé par son propre canton, peu à peu il a parcouru tout son département. Il en rapporte dix mille clichés qui, tous, figurent des objets mobiliers. Et cet inventaire est loin d'être complet. Beaucoup de tableaux n'ont pu être photographiés. De même ont été provisoirement laissés de côté la plupart des vêtements liturgiques. Et ils sont nombreux. Dans la seule sacristie de Ste-Catherine d'Honfleur, ne conserve-t-on pas cent chapes et soixante chasubles du XVIII[e] siècle? Le classement des Beaux-Arts sur ces milliers d'œuvres anciennes en a distingué quatre cent cinquante. On est confondu par le nombre de celles qui sont laissées à l'abandon et dont beaucoup ont une valeur artistique certaine.

M. Engerand a le mérite d'avoir indiqué une méthode simple de travail. Il s'est d'abord rendu sur place, il a amassé des documents. Maintenant il classe, il situe. Il a fait bien des découvertes intéressantes. Des tableaux de maîtres, que personne, sous la crasse qui les recouvrait, ne se souciait plus d'identifier. Des statues perdues dans des greniers, enfouies dans les cimetières (la coutume était en effet d'enterrer les statues dont la mode exigeait le remplacement). Puis il y a des rapprochements à faire. Certaines études iconographiques se trouveront grandement facilitées par cette documentation. Déjà

Mondaye. - Retable de terre cuite par Melchior Verly.

nous est révélé l'intérêt des terres cuites normandes et l'importance, méconnue jusqu'alors, de leur production autour de certaines abbayes, à Mondaye, Silly-en-Gouffern. Sait-on que de nombreuses statues, qu'on imaginait en plâtre, à cause du badigeon qui les recouvre, sont des terres cuites absolument originales?

Ce qui nous intéresse surtout ici, et qui nous engage à souligner, parmi tant de cours et conférences d'art, les modestes leçons de M. Engerand, c'est l'exemple qui nous est donné et que nous aimerions voir suivi. Non que nous soyons proprement des archéologues. Nous pensons, au contraire, que pour bien des raisons il faut faire place dans les églises aux œuvres des artistes modernes — je dis des artistes. Mais nous savons aussi que le curé qui laisse à l'abandon quelque statue gothique ou renaissance saura rarement discerner les mérites d'une œuvre d'art moderne. Ces statues n'ont-elles d'ailleurs pas leur place naturelle dans ces églises de campagne qui sont leurs contemporaines, sinon leurs aînées? Même si la piété d'aujourd'hui exige un Sacré-Cœur, une N.-D. de Lourdes, qu'il n'est d'ailleurs pas indispensable de figurer toujours par une statue (mais ceci déborderait le cadre de cette chronique), n'y a-t-il pas encore quelque place pour l'œuvre d'art authentique, qui a été aussi après tout objet de prières? Ce que l'église d'ailleurs ne peut recevoir, le musée peut l'abriter. Je ne crois pas en effet que l'église, comme il est arrivé quelquefois, doive elle-même se transformer en musée.

Mais tout de même il y aurait dans chaque église quelques belles œuvres en bonne place, quelle leçon pour les chrétiens d'aujourd'hui si peu soucieux, souvent, de la dignité de leur église et quel refus ensuite à toute vulgarité! Or, M. Engerand nous le dit — et nous nous en doutions un peu — ces œuvres sont là, il n'y a qu'à les mettre en place. Tout au plus faudrait-il parfois faire passer le sourcier dans les cimetières, visiter les presbytères, les clochers. Bien que ce ne soit pas directement l'objet de notre revue, je signalerai au passage que ce soin à mettre en valeur les œuvres d'art que nous possédons et à les répertorier, seconderait utilement cette politique du tourisme dont on semble enfin se préoccuper un peu. Que de richesses d'art dans nos provinces et qu'humiliante est notre négligence!

M. Engerand souhaite que, dans chaque département, quelques personnes de bonne volonté imitent son exemple et qu'un centre de documentation soit organisé à Paris. Nous le souhaitons avec lui.

JOSEPH PICHARD.

Le Musée de Sainte-Elisabeth

L'Eglise Sainte-Elisabeth, un des plus intéressants monuments du XVII[e] siècle à Paris, vient, grâce à la générosité de son curé, M. le Chanoine Marcadé, d'être dotée d'une importante collection.

Cet édifice commencé en 1628 pour Marie de Médicis semblait prédestiné à devenir un Musée puisque, après la Révolution, on décora le chœur de très belles boiseries provenant de l'Abbaye de Saint-Vaast d'Arras. Sous la Restauration on termina la décoration du chœur et des bas-côtés par des fresques monumentales, œuvres des principaux Prix de Rome de l'époque. Passées de mode, ces grandioses compositions, où s'allient les coloris de l'école italienne au classicisme des suivants de Ingres, furent cachées sous un épais badigeon. Le premier soin de M. Marcadé, quand il fut nommé curé de Sainte-Elisabeth, a été de les remettre à jour. Vicaire à Saint-Pierre et Saint-Jean de Montmartre, où il était l'ami de Léon Bloy, Willette, Gérome, Puvis de Chavannes, ce jeune prêtre au contact de ces écrivains et de ces artistes s'était senti attiré par les Arts. Après des études à l'Ecole du Louvre, il sut ne pas seulement se contenter d'admirer les chefs-d'œuvre des Musées, mais voyant la pitié de certaines églises de France et de leur trésor, il collectionna avec ardeur peintures et objets religieux. Passant ses brefs loisirs à visiter les antiquaires, alors nombreux sur les pentes de Montmartre, il s'attira la sympathie de quelques-uns d'entre eux qui furent heureux de l'aider dans ses recherches et le faire profiter de leurs découvertes. C'est cette collection, fruit de près de quarante années d'efforts, qu'il vient d'offrir à sa paroisse réorganisée et mise en valeur par ses soins. Grâce à l'appui des Beaux-Arts et de la Ville de Paris, voici enfin réalisée une des idées qui lui étaient le plus chères : rendre à l'Eglise quelques-uns des objets exécutés pour elle, mais qui, par incompréhension ou par ignorance, lui avaient échappé au cours des siècles.

Bergognone. - La Flagellation.

Ecole flamande du XVe siècle. - Pâmoison de la Vierge.

Sano di Pietro.
La Vierge et l'Enfant entourés d'anges et de saints.

Telle est la pensée pleine de piété sacerdotale dont, nous l'espérons, de nombreux prêtres sauront s'inspirer.

La collection formée par M. le Chanoine Marcadé se compose de peintures religieuses, de miniatures, de broderies, de sculptures et d'objets religieux du Moyen-Age et de la Renaissance. Nous ne voulons pas donner ici une liste complète de tous les objets qui la composent, mais simplement signaler les plus importants.

En peinture, le développement de l'école italienne est très bien illustré depuis ses débuts par une « présentation de la Vierge au Temple », œuvre d'un élève de Giotto où nous retrouvons la monumentalité et la simplicité des plans du style florentin.

La douceur et le génie coloriste des Siennois se retrouvent dans le tableau de la « Vierge à l'Enfant entourée d'Anges et de Saints » par Sano di Pietro. Nous indiquerons encore un « Saint Jean l'Evangéliste » sur fond d'or de l'entourage de Giotto et une « Crucifixion » peut-être de Lorenzo Monaco.

L'évolution de la peinture italienne est représentée par des œuvres plus tardives, une large composition représentant « Le Repos pendant la Fuite en Egypte » de Bonifacio di Pitati où l'on retrouve l'influence du Titien.

Datant aussi des débuts du XVI[e] siècle, mais appartenant à l'école milanaise, nous remarquerons une « Flagellation du Christ » par Borgognone, un des peintres de la Chartreuse de Pavie.

De l'école espagnole primitive, malheureusement trop méconnue en France et négligée même par le Louvre, nous signalons un « Saint Jean-Baptiste » et un « Saint Louis de Toulouse », deux beaux panneaux sur fond d'or de l'école de Valence du XV[e] siècle, ainsi qu'une predelle de la même école figurant la messe de Saint Grégoire.

Mais le tableau le plus important de cette école est un grand panneau du « Christ au Jardin des Oliviers» par Jean de Bourgogne, où s'allie avec bonheur la robustesse sculpturale du style bourguignon aux délicatesses de la Renaissance à ses débuts.

De la Renaissance date aussi le beau triptyque flamand représentant « la Vierge à l'Enfant entourée de donateurs et de leurs saints patrons », œuvre de l'entourage de Mabuse, peut-être du Maître au Perroquet.

C'est à l'école française qu'il doit falloir attribuer la « Crucifixion », se détachant sur un beau paysage verdoyant caractéristique du nord de la France. « L'Ascension du Christ », panneau sur bois, avec au premier plan les figures de la Charité, de la Foi et de la Justice, aux anatomies florentines à peine voilées, est de l'école de Fontainebleau, sans doute de Cousin fils.

Le « Miracle de la Sœur Sérafin de Saint-Joseph » est la seule peinture actuellement connue de Vincent Plassard, peintre et graveur célèbre du XVII[e] siècle. Datée et signée de 1642, cette peinture nous permettra peut-être d'attribuer quelques-uns de ces portraits ano-

Ecole de Valence. XVe siècle
Saint Jean Baptiste.

nymes, de cette école française du XVII[e] siècle depuis peu remise à la mode.

Les miniatures des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles sont toutes d'une très belle qualité, surtout la « Mort de la Vierge » appartenant à l'école de Paris du XIII[e] siècle, et une jolie série de l'école franco-flamande du XV[e] siècle où nous retrouvons la caractéristique de cette école.

Outre quelques objets du culte : croix en orfèvrerie des XIII[e] et XV[e] siècles, cet ensemble d'œuvres religieuses est complété et parachevé par une magnifique collection d'ornements sacerdotaux. De ces splendides broderies d'or et d'argent, flamandes, italiennes et françaises des XV[e] et XVI[e] siècles, les plus intéressantes sont une chasuble flamande en broderie d'argent et de soie représentant la « Crucifixion », et un ornement complet comprenant une chasuble et deux dalmatiques en broderie espagnole à entrelacs du XVI[e] siècle. Parmi les sculptures, nous signalerons un joli bois flamand du XV[e] siècle représentant la « Pâmoison de la Vierge » et un Christ en bois, espagnol du XV[e], dont le réalisme est d'une douceur étonnante dans cette école.

Le tout est superbement présenté dans un cadre tout moderne, plein de simplicité et d'une clarté qui met en valeur ces œuvres du passé.

Puisse l'exemple de M. le Chanoine Marcadé à Sainte-Elisabeth être suivi dans beaucoup de nos églises de Paris et de province qui, souvent, possèdent de magnifiques trésors méconnus parce que trop mal présentés et qu'il suffirait de mettre en valeur pour les voir appréciés de tous.

René BRIMO.

Ecole de Valence, XVe siècle
Saint Louis de Toulouse.

Expositions

M. Bernard Champigneulle a organisé, à la galerie Art et Industrie, 67, avenue des Champs-Elysées, une exposition d'art religieux (du 29 janvier au 18 février). En même temps (du 7 au 14 février), avait lieu au foyer de l'U.S.J.C., 18, rue de Varenne, l'exposition annuelle des Cahiers catholiques, dite « Salon d'Art religieux », de valeur toujours un peu mêlée.

Avenue des Champs-Elysées, Paule et Max Ingrand exposent un grand panneau en trois parties représentant l'ange Raphaël guidant Tobie dans son voyage. Cette peinture argent, blanc et noir, sous verre, est d'une somptuosité de matière qui rivalise avec celle des paravants de laque japonais. Raphaël avec sa tête mutine et sa tunique d'un rose pâle fluorescent s'avance, tel un ange de Pollaiuolo ou plutôt l'ange Heurtebise en personne, car il y a bien un peu de symbolisme à la Cocteau dans les colonnes grecques, les étoiles, les bornes avec des anneaux qui entourent les deux compagnons, mais Tobie est charmant d'ingénuité sous son petit chapeau rond, serrant sur son cœur comme un bouclier, la raie dont il tient la queue dans son autre main.

L'Adoration des Mages, mosaïque translucide de Labouret, dispense une lumière rouge et or, comme deux notes de clairon, mais les traits des personnages en grisaille seront-ils visibles à distance? Les joints épais qui sertissent les blocs de verre tiennent davantage de la claustra que du réseau habituel au vitrage. Même emploi de verres épais dans le fragment des verrières de Ste-Odile par F. Décorchemont, qui intitule d'ailleurs son échantillon : bas-relief en pâte de verre scellée au ciment. Le saint empereur de Barillet est raide comme il convient, d'une tonalité sévère avec de beaux accords d'agathe brune, d'écaille et de violet : peut-être ne se détache-t-il pas assez du fond? Le St Christophe de Francis Gruber dépose son bambin sur une rive d'un vert acide, tranchée au couteau, sur le bord de laquelle des cyclistes et des cavaliers se pressent pour remonter la perspective qui se cabre devant eux. On craint que toute l'ingéniosité de ce virtuose ne soit perdue sur une échelle plus grande et à la place normale d'une verrière. Il est vrai qu'il ne s'agit ici que d'échantillonnage de savoir-faire. Trois petits vitraux d'Alexandre Cingria font bien augurer de la série qu'ils amorcent, destinée à l'église de Fayet.

Jacqueline Gilson. - L'Adoration des Mages (Salon d'Art religieux). Cliché Marc Vaux.

Les peintures présentent, elles aussi, ce caractère de morceaux d'une venue hâtive et fragmentaire, mais leur inspiration, comme leur manière, est variée et d'une sincérité certaine. La crèche d'Hermine David, en carton gris avec personnages de plâtre, lui est prétexte à peindre l'orée d'un bois dont les plumeaux verts balaient un ciel fraîchement lavé. Le sol est d'une inconsistance qui inquiète, mais si plaisamment tigré de lumière, et les moutons vus par dessus allongent le cou avec curiosité pour flairer à distance le mystère de l'Enfant-Dieu. Waroquier trace trois effigies du Christ avec une cruauté qui fait mal. C'est le Christ vu par ses bourreaux avant qu'il expire et après. La divinité en est trop absente et le Dévot Christ de Perpignan était lui-même moins terrible. Le Baptême de Jésus de Rouault est une sombre vision traitée avec la force habituelle à cet artiste. Sa place ne se conçoit guère ailleurs que dans un oratoire privé. Du P. Couturier, une Consolatrice des Affligés qui enseigne l'usage de la douleur offerte à Dieu par amour, et Jésus ressuscitant la fille de Jaïre, grande scène mystérieuse sur un petit espace éclairé de la lumière de l'au-delà. L'anonymat des visages confère une portée générale à cette scène où nos personnages sont penchés sur une pauvre chose privée de vie sous la couverture rayée. L'Annonciation de Lestrille, sombre, mais où dominent les tonalités jaunes et feuille morte qui surprennent dans ce paysage printanier, est empreinte de sentiment champêtre et de recueillement mystique. La Crèche du même artiste est une page bien construite avec une belle opposition de tons entre le corps pain d'épice de l'enfant et le voile bleu-vert de sa mère. L'Annonciation de Jean-Pierre Lenoir est une épure sur fond blanc. Les Annonciations de Fra Angelico, si dépouillées, n'étaient pas réduites à une telle abstraction. De Roland Oudot une Annonciation encore, qui est une des toiles les plus heureuses de cette exposition. Certes, le caractère en est trop personnel, trop libre le geste de l'ange, pour que cette toile puisse prendre place dans une église. Mais il y a bien des degrés depuis l'art proprement sacré, qui est en rapport immédiat avec le culte public, jusqu'aux effusions d'un sentiment très individuel. De Bezombes des monotypes intéressants et une aquarelle des cardinaux au Vatican, qui prouve une belle science des taches. Desvallières enfin, montre son accent dramatique et pathétique dans cette ancienne composition du Chr : enfonçant sa couronne d'épines sur la tête de la pécheress , et son goût des vastes ensembles symboliques dans cette petite aquarelle d'une gigantesque « Fons Vitæ », dominée par la croix.

Les arts appliqués offrent d'intéressants spécimens d'objets d'utilité liturgique. Parmi ceux-ci mentionnons les crucifix de Py, d'une stylisation toujours si heureusement d'accord avec la matière employée. Ses plaquettes, notamment son St François, qui avec plus de souplesse, tendraient vers l'art de Pisanello, son calice avec les douze à table en ivoire sculpté; le Christ martelé de Richard Desvallières, son encensoir, ses petites croix, les émaux sur cuivre de Lise Eran, d'une tro grande richesse de coloris, mais si plaisants à la vue, les poteries très rustiques de M. T. Lanoa qui feraient merveille dans une église de campagne, la chasuble et les dalmatiques de Madeleine Barillet, or, rouge et noir sur soie écrue, qui rappellent les étoffes coptes; les harmonieux ornements d'Andrée Seurre, les bois de Jean Bernard et sa belle présentation typographique de l'Evangile de St Jean, enfin la crèche rococo de Hildegard Weber, travail d'artisan, dont l'ingéniosité sait tirer d'humbles matériaux, carton, chiffons, fil de fer et bouts de bois, un parti plein d'expression et de poésie.

L'exposition organisée au foyer de l'U.S.I.C. occupe malheureusement cette année une seule salle. Comme à l'exposition d'Art et Industrie, tous les arts y sont représentés. En tête, comme il se doit, l'architecture fait admirer en photos le cloître et et le couvent des Dominicains du faubourg St-Honoré, d'une claire et majestueuse ordonnance, par Jean Rey, l'église N.-D. de Pitié, de Puteaux, à la nef si pure et si harmonieuse, du même architecte; en maquette l'église Ste-Jeanne de Chantal, dont le chœur est seul achevé à la porte de St-Cloud, par Jules Barbier. Parmi les rares sculptures, le St François Xavier, d'A.-M. Roux, par le mouvement original dont le saint tient la croix et les belles courbes brisées de la soutane est une évocation du grand apôtre des Indes digne d'éloge, et la délicieuse statuette de N.-D. de Tendresse, de Simone Sautet, révèle une sensibilité à la fois riche et dépouillée. Les peintures nous offrent le plaisir de citer à nouveau des noms connus. De Desvallières les deux frères prêcheurs se quittant pleins d'ardeur apostolique devant le Christ en croix sous un passage voûté; d'Odette Bourgain une fraîche Sainte Famille devant une treille; de Charles Bisson trois peintures à l'huile d'une pâte solide: Jésus et la Samaritaine, une Adoration des Bergers, dont les personnages et l'éclairage font songer à Devambez, un Jésus devant Pilate, d'une atmosphère étouffante; de Roger Bezombes, trois aquarelles pleines d'humour et d'éclat: le Cardinal, le Vatican, la Procession, mélange de Daumier et de Lautrec chrétiens; de Ch Plessard une fresque représentant l'Annonciation sous un portique toscan, avec le symbole médiéval de l'enfant dans les rayons qui tombent du ciel sur la Vierge. Un carton de fresque de H. de Maistre, consacré à St Louis de Gonzague. Une charmante Adoration des Mages de Mlle Gilson.

Marec Szwarc expose des cuivres repoussés ou gravés: le Bon Samaritain, une Station de Chemin de Croix, Jésus sur la Paille, où l'on est heureux de voir l'intervention directe de la main de l'artiste. Signalons encore un vitrail de Mme Vincent Hochewelker: Jésus pardonnant à la femme adultère, où des hachures noires très fines détaillent, mais vues de près, les traits des personnages aux contours enveloppés. Les Ateliers Notre-Dame, 68, rue Bonaparte, ont envoyé une sobre chape noire, rouge et or. P. Bony qui aime les tons mats dans les feuille-morte et les gris, peint à l'huile une Annonciation où l'ange Gabriel porte une chape comme les anges des Van Eyck, et découpe dans les mêmes tonalités une bannière de la Vierge nigra sed formosa.

En résumé ces deux expositions montrent la vitalité certaine de l'art religieux, des personnalités intéressantes, mais peu d'œuvres réellement décisives. Il faudrait à ces artistes, qui ont le courage de leurs convictions religieuses et artistiques, des loisirs, des commandes et le pain du lendemain assuré pour que s'épanouisse une floraison déjà bien émouvante en notre âge d'airain.

YVES SJOBERG.

Publications récentes

SUR LE BAROQUE AMERICAIN.

L'art religieux baroque, né du Concile de Trente, fut une tentative de réconciliation entre l'Eglise et la Société amputée par l'hérésie, ébranlée dans ses convictions, au bord de l'apostasie et du reniement. Il faut rendre à l'homme en désarroi confiance dans la vie, confiance dans Rome, confiance dans l'avenir. Il faut lui redonner l'enthousiasme dans l'ordre, lui insuffler un nouvel élan. L'art baroque contrôlé par l'Eglise, est un acte dynamique par excellence. C'est un art pour européen revenu au bercail de l'Italie, patrie de la culture chrétienne.

Que peut donc signifier un art baroque américain ? Quel sens peut donc avoir cette plantation, dans le sol des Mexicains et des Incas, de cet arbre d'autre latitude, produit d'une autre terre, d'un autre climat, cultivé pour un besoin local ? Cette émigration ne peut être à priori qu'une erreur et qu'une monstruosité, comme un fauteuil Louis XV chez les Hottentots ou une Tour Eiffel chez les Pygmées. C'est aussi un aveu.

Dans le dernier numéro de **la Renaissance** (1) consacré au baroque américain, M. Angel Zarraga, après le Dr Atl, appelle le baroque mexicain « le superbaroque ou l'ultrabaroque ». Toute exagération comporte la révélation de défauts invisibles à l'état normal ; elle agit comme un microscope ; elle grossit le microbe et elle dénonce les germes de décomposition et de décadence. Le baroque mexicain ou péruvien accuse la dépravation de la société européenne quand elle se livre à la volupté, quand elle ne se préoccupe que du seul argent, de la seule matière, quand elle jouit d'une domination chèrement acquise peut-être, mais abusive. Le baroque américain, composé de tous les défauts passionnants de l'Espagne, annonce la ruine des Espagnols et la déchéance prochaine de l'Europe. Les documents publiés par **la Renaissance** sont aussi effrayants à ce point de vue qu'un acte d'accusation, qu'un réquisitoire. Cet effet s'augmente quand, dans la redondance des formes, la multiplication des couches, on sait apercevoir la main de l'indigène. Le fait est constant, et dans ce même numéro, M. Léon Kochnitzky, qui avec Mme Mathilde Pomès en a dirigé la composition, explique très nettement le caractère synthétique de l'art baroque américain : « L'inspiration sera chrétienne, écrit-il, les modèles qu'on imitera (ou que l'on croira imiter) seront européens, italiens castillans ou andalous. L'autorité qui dirigera la construction sera espagnole. Des architectes illustres seront chargés de la direction des travaux. Mais la main-d'œuvre sera toujours et partout indienne ». Malgré les massacres, l'esclavage, malgré la destruction de l'empire incasique, c'est « la race d'Atahualpa qui marque de son sceau les temples nouveaux et les nouvelles cités », poursuit M. Kochnitzky. Et c'est là le deuxième caractère de l'art baroque américain.

A l'art baroque italien, l'Espagne a déjà ajouté les excès dus à son propre tempérament, essentiellement romantique, dus surtout à Joseph de Churriguera ; le peuple du serpent emplumé l'enflera de toute son extraordinaire poésie en même temps que de sa virtuosité technique apprise dans le maniement des grand-

(1) Numéro spécial sur le baroque américain, dirigé par Léon Kochnitzky et Mathilde Pomès, d'octobre, novembre, décembre 1936, 62 pages, 102 illustrations.

ıonolithes précolombiens, dans le travail des jades, des diori-es et des serpentines des masques rituels, dans l'habitude de attre l'or et de le fondre. Les habitants du Cuzco, ville qui, epuis des temps reculés, avait toujours été un foyer d'art et e science, le chargeront de toute leur « épouvantable magni-icence », selon le mot de Montaigne, et ceux d'Arequipa le fige-ont dans une extraordinaire stylisation. Seul le Brésil sut garder a modestie, même dans ses époques de splendeur et de riches-e, mais si son architecture reste simple, un peu pauvre, il peut e glorifier d'avoir possédé le « génie de la sculpture chrétienne u Brésil » comme le nomma M. R. Ribeiro-Couto, l'**Aleijadinho** petit estropié) de Minas Geraes, « pauvre métis aux mains ron-ées par une maladie répugnante et qui, malgré ses souffran-es, sculpta les plus belles portes, les plus beaux fonts baptis-maux, les plus beaux autels, les plus belles statues hagiogra-hiques de Minas Geraes, dans la région d'Ouro-Preto ». Le as de cet artiste prodigieux se complique encore de ce que, 'ayant connu ni le mouvement baroque ni la tradition euro-éenne, il a créé un art essentiellement baroque.

Nous avons comparé au début de cette note l'intrusion de art baroque en Amérique à celle que ferait la Tour Eiffel chez es Pygmées : nous ne savons l'effet que produirait ce maigre éant de fer chez les nains, peut-être leur donnerait-il des désirs e grandeur, mais si l'architecte baroque a fait éclore au pays es Incas et des Mexicains une floraison d'églises et de monu-ents, c'est qu'il s'est trouvé, coïncidence heureuse mais fortuite, ne sympathie entre la passion de cet art sans retenue et l'âme es indigènes. Mais cet art, expression d'un peuple décadent t d'un peuple vaincu exaltée par l'impuissance et l'asservis-ement, l'exil et la jouissance, ne pouvait être qu'un art inhu-ain, monstrueux comme sa cause.

Michel FLORISOONE.

UR RUBENS.

Signalons, parmi les publications faites à l'occasion de l'ex-osition récente, deux livres qui renferment d'intéressantes re-arques sur Rubens peintre religieux. Le petit ouvrage de M. Henri VERNE (chez Flammarion), qui nous paraît très juste en out, caractérise la peinture religieuse de Rubens d'un mot par-iculièrement heureux : « un éloquent sermon qui touche et qui onvainc ». (Nous devons seulement faire une réserve sur « l'é-latante sensualité du mysticisme catholique »). Le livre de M. Paul JAMOT (collect. « Anciens et Modernes », Floury) est plein le choses suggestives comme le sont toujours les écrits de ce naître critique. Il met à leur juste place la **Communion de Saint 'rançois** et les autres toiles chrétiennes ; il reconnaît une valeur spirituelle à la couleur et à la touche même de Rubens, ce dont onviendra quiconque aura regardé sans préjugé les **Miracles le Saint Benoît**, la **Montée au Calvaire** et bien d'autres toiles le cette qualité.

Dans **la Vie Catholique** du 16 janvier, intéressant « Essai sur a spiritualité chez Pierre-Paul Rubens », par Maurice Daugé.

Dans **la Gazette des Beaux-Arts** de Janvier, Mlle Claire Jan-on signale les influences de Véronèse sur Rubens, en quel-ques-uns de ses plus fameux tableaux religieux.

R. R.

Dans la série de conférences organisées à l'occasion de l'Exposition par les Musées Nationaux, à l'Ecole du Louvre, une onférence a été consacrée à **l'Inspiration religieuse de Rubens.** Le P. Régamey l'a faite le 28 janvier et l'a répétée à l'Institut Catholique, le 3 février. Elle paraîtra dans **la Vie Intellectuelle** du 25 février.

REVUE DE L'ART. Janvier 1937.

L'architecture portugaise de style manuélien, par Paul Lino.

Remarquables notations d'un architecte portugais sur le style xubérant du début du XVI[e] siècle en Portugal. Evocation de ette église des Hiéronymes de Belem où la structure a beau être gothique, l'esprit est tout autre. « Nous n'avons pas l'im-ression de nous trouver dans la maison de Dieu... On a la sen-ation de pénétrer dans une grotte merveilleuse, formation géo-ogique modelée au gré des infiltrations calcaires ou ciselée par 'action des ondes de la mer... Dans le transept, dans l'arc du hœur, l'ornementation atteint une étrange vigueur et une liberté de forme naturalistes débordant de puissance qui font songer à des échappées de végétation tropicale, qui annoncent l'avènement d'un poème inédit dans l'architecture... Dans les édifices religieux de cette époque, souvent le sentiment des artistes s'écartait de l'adoration pour se manifester d'une façon plus positive et terrienne. Au Portugal, le style de Dom Emmanuel, dans sa modalité la plus caractéristique, la plus exubérante et la plus opulente, reflète l'éblouissement de la nation qui s'était lancée dans l'extraordinaire entreprise des découvertes et de la conquête ».

Les Œuvres de Camillo Rusconi à Rome, par Sandor Baumgarten

Sculpteur né en 1651, mort en 1718. Auteur du tombeau de Grégoire XIII à Saint-Pierre.

Articles de Louis Demonts sur les primitifs (Avignon, Jean Malovel) de la collection Henri Chalandon ; de M. Fernand Mercier sur le coffret dit du Saint Suaire, conservé au musée de Besançon, remarquable par des peintures **a tempera** de la fin du XII[e] siècle.

L'ARCHITECTURE, 15 janvier 1937. Numéro consacré à **l'urbanisme et l'architecture à Alger de 1918 à 1936.**

Texte de Jean Alazard. Reproductions de la maquette de la « cité dominicaine », œuvre de Bonnet et Carbonnell. A ce propos l'auteur de l'article observe : « L'architecture religieuse à Alger est rarement originale. Parmi les œuvres récentes, on doit, à vrai dire, signaler quelques églises construites en dehors d'Alger, surtout celle qu'ont édifiée à Sidi-Ferruch MM. Garnier et Vasselon et qui est charmante en ses proportions ». A Alger même, l'auteur ne voit guère « qu'un projet apportant une note personnelle », et c'est cette maquette, très simple et parfaitement dans la note du pays.

Il faut remarquer que les critiques sont unanimes, quand ils rendent compte d'une œuvre religieuse ayant quelque intérêt, pour déplorer la rareté de telles œuvres. Ainsi, dans MOBILIER ET DECORATION de février, M. René Chavance (à propos des sculptures de Saupique, dont il fait un juste éloge ; cf. **Art Sacré** de janvier) constate que l'art chrétien ne connaît pas la renaissance qui devrait correspondre à l'abondance des commandes récentes. Il attribue cette anomalie au fait que les architectes de talent « reculent trop souvent — en cela d'ailleurs comme dans leurs œuvres profanes — devant une utilisation franche et rationnelle des techniques et des matériaux d'aujourd'hui ». Quant aux peintres et aux sculpteurs de talent, ils ne travaillent guère pour l'église. « Ils objectent, à vrai dire, que l'on ne fait pas appel à leur collaboration. Mais j'aimerais qu'ils y mettent un peu du leur ».

Personnellement, nous regrettons qu'aucun des grands architectes contemporains n'ait été employé par l'Eglise ces dernières années.

A l'Exposition

On travaille ferme en ce moment sur les chantiers de l'Exposition, on s'efforce de rattraper le temps perdu, et le mieux est qu'on ne désespère pas d'y arriver. Au fait il y a toujours eu deux méthodes de travail. Ou si l'on préfère, il y a d'un côté le travail méthodique, commencé à temps, poursuivi avec régularité, et il y a la pratique du « coup de fouet » qui succède aux bavardages et aux longues flâneries. C'est affaire de tempérament, et après tout le résultat seul compte.

Le Pavillon pontifical dont la première pierre a été posée au commencement de Décembre, élève enfin vers le ciel ses échafaudages. Le plus grand d'entre eux, qui abrite la construction du dôme, dépasse la hauteur de quarante mètres. L'église autour de lui prend ses proportions. Avec ses dépendances, le Pavillon pontifical couvre une longueur de plus de cent mètres. Il doit comporter des salles où seront présentées les œuvres qui accompagnent tous les âges de la vie : enfance, jeunesse, maturité, vieillesse ; un cloître dont chaque cellule sera affectée à un ordre religieux. Autour du chœur même de l'église, que décorent les vitraux qui ont été commandés pour la grande nef de Notre-Dame de Paris, des chapelles seront réservées aux pays étrangers, où l'on pourra apprécier l'art religieux contemporain des principaux pays catholiques. Le Pavillon pontifical peut constituer un des grands centres de vie et d'art de l'Exposition, le R. P. de Reviers de Mauny et l'architecte Paul Tournon y emploient tout leur effort.

J. P.

Editions du Cerf

R. P. BUZY

Saint Joseph

Le T. R. P. Buzy, Supérieur général de Bétharram, était particulièrement qualifié pour une étude approfondie de la vie du Père adoptif de Jésus.

Pendant un long séjour à Bethléem, il s'est trouvé placé constamment en face de son modèle. Et ses études scripturaires ainsi que son grand talent d'observation lui firent retrouver la pleine signification des notes si brèves que l'Evangile a données sur l'âme et la vie de saint Joseph.

Ce volume doit servir de thème aux méditations du mois de mars. Il est d'ailleurs divisé exactement en 31 chapitres.

Broché **12** fr. franco **13** fr.

En souscription aux Cahiers *à paraître en 1937; remise 25 % et franco.*

M. HURÉ

VITRAUX

25, Rue du BELVÉDÈRE
BOULOGNE-SUR-SEINE

ATELIER NOTRE-DAME

68, Rue Bonaparte

Paris VI^e^

Vêtements Liturgiques

Linges d'Autel

Pour l'information et la culture générale :
LA VIE INTELLECTUELLE

Tous les éléments de la vie intérieure :
LA VIE SPIRITUELLE

La grande revue de la jeunesse :
LA REVUE DES JEUNES

La seule revue française d'art religieux :
L'ART SACRÉ

L'hebdomadaire de l'ordre catholique :
SEPT

AUX ÉDITIONS DU CERF
29, boul. Latour-Maubourg
Paris VII^e^

Numéro spécimen sur demande.

J. PUIFORCAT

ORFÈVRE

14, RUE CHAPON
PARIS (III°)

Aimez-vous les "bonnes choses" ?

Achetez des chocolats

L. Salavin

FOURNISSEUR de la plupart des **Collèges** et **Institutions** en France et aux Colonies (Spécialité pour la vente aux élèves)

Articles pour **Cinémas paroissiaux, Ventes de Charité, Colonies de Vacances**

PRIX TRÈS AVANTAGEUX

Demandez catalogue général et envois d'échantillons gratuits

L. SALAVIN
Confiseur - Chocolatier

95, Avenue d'Orléans o PARIS

L'Héliogravure est véritablement un procédé artistique peu coûteux.

Pour vos : Images
Cartes Postales
Almanachs
Calendriers
Bulletins
et tous vos Imprimés Illustrés

ADRESSEZ-VOUS A :

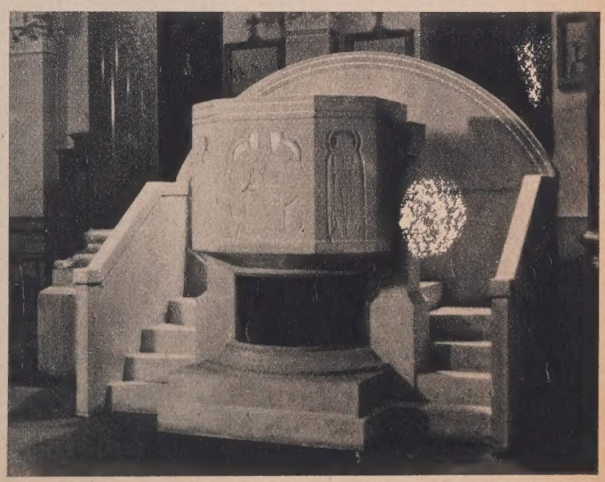
HELIO N E A

qui édite et imprime la Revue
" L'ART SACRÉ "

11, Rue de Cluny - PARIS (5°)
Téléphone Danton 83-84

ou

93-97, Rue du Chevalier-Français
LILLE (Nord)
Téléphone : 533-73



Chaire de Vérité de l'église N.-D. de Pellevoisin, à Lille.

par

GEORGES SERRAZ

49, Boulevard Brune, PARIS XIV°

Raphaël. - L'Incendie du Borgo (Détail).